هـــذا العـدد

تبدأ ، في السابع والعشرين من مارت من كل عام ، احتفالات يوم المسرح العالمي • تلك الاحتفالات التي يفصح ، من خلالها ، كل بلد عما لديه من اهتمام بالمسرح ، وما يتمتع به من فاعليـة روحية واجتماعيـة متحركة ، وناضجة • ويفصح ، كذلك ، عما لديه من تقاليد تتعلق بذلك الفن المركب •

لقد ارتأت مجلة « الاقــلام » بهذه المناسبة ان يكون للمسرح ، ضمن مواد هذا العـدد ، ملف خاص : مجموعة من الاسـهامات بينها النص ، والدراسة ، والرأي ، والندوة ، يضمها جميعا هـذا الاهتمام الوثيق بالمسرح ، ومشاغله المتعددة •

نرجو ان يشكل هذا العدد اسهامة صغيرة ، لكنها تنطوي ، بكل تأكيد ، على احترام لهذه المناسبة ، ومحبة لهذا الفن المحتفى به •

هيئة التحرير

- ترتيب موضوعات العدد وفق ضرورات فنية تتعلق بأخراج المجلة ، وليس لذلك علاقـــة بأهميـة المادة ، او مكانة كاتبها .
- تعتذر المجلة عن اعادة اية مادة الى صاحبها سواء نشرت أم لم تنشر .

■ الاشراف الفني **عبــاس عبدالله**

اطروحة في المسرح العراقي القديم

د. عوني كرومي

المدخل ـ

علينا عندما نريد تقييم (المسرح) أن ننطلق من وظائفه الثابتة ،ومن نوعيـة ظهوره عند (التكوين والتطور والتكامل) ، وهـذا يـرتبط بـ (التشكيلة الاجتماعيه ـ الاقتصاديه) أو باسلوب الانتاج السائد ٠

ان للمسـرح وظيفة ومظهراً يختلفان مـن تشكيلة اجتماعيـة ـ اقتصادية ما ـ الى تشكيلة اخرى ، ويتبعانها بالضرورة والحتمية ٠ بينما قد تمتدراسة المسرحالى وقت ليس بالبعيد بأعتبـاره تسلسلا تاريخيـا يعتمد بالدرجة الاولى على دراسة النص ٠

ـ عندما نتحدث عن المسـرح ، يجب أن نفهم ماذا تعنـي كلمـة ((مسـرح)) ولكي نحدد منظورنا نقول : انه (عرض) للحياة البشـرية المشتركه ، والعلاقات المترابطه بين (الفرد والمجتمع) مـن جهة ، وبين (الفرد والواقع الموضوعي) من جهة أخرى ، أو كما يتصوره هذا (الفرد) عن جوهر الشيء ٠

ان المسرح يملك وسائل مختلفه يعرض خلالها (علاقات ، وحالات) البشر الاحياء ، ويقدم من خلالها (الشخصيه ، الشيء) ، ويكون هذا العـرض في (محـيط جغـرافي ثابت) ، وفي (زمـن محـدد) ، وامام (مجموعة من الناس ثابته) ، ويخلق التأثير في هذه المجموعة ٠

— من هنا يتوضح لنا حتميـة ايصال كل أفعال الشخصيه المقدمه .. وحسب هـذا المفهوم ندرس ليس شكلا متعارفاً عليـه في (تشكيلة اجتماعيـه) فحسب ، انما كل الفعاليات (الفنيه) لكل التشكيلات، إذ يجب علينا في دراسة (المسرح) الا ، نتوقف عـن دراسـة (النص المكتـوب) ، بل أن ندرس العمليـة متكاملـة ، بمـا فيها (العـرض المقدم ، الاخـراج ، التفصيلات الاخرى ...) ؛ ذلك لان دراسـة النص فقط — وان كان النص جزء جوهرياً من العرض — لا يمكن أن يأتي بصورة متكاملـة تحمـل كل السـمات الاساسيه لاي مجتمع ، وحتى العرض المسرحي نفسه يخضع الى التطور المستمر .. لذا يحتم أن ندرس او نبحث في تاريخ المسرح ككل ، وفي العمليه الفنية ، وكل ما يرتبط بعناصـر العـرض المسرحي ، بما في ذلـك (الجمهور) : اي در سة المسرح باعتباره (انتاجاً للفن) وعلى أنه (عمل فـن) ، و (مكان لتلقي الفن) ، وكل ذلك في ضوء التطور التاريخي .

— ومن هنا فأن الاطروحه المقدمه عن (المسـرح العراقي القديم) تعتمد هذا (النهج) في الفهم :

الاطروحـة

[بدايات العروض المسرحيه لشعوب العراق القديم] :— « السومريون ، الاكديون ، الاشوريون ، البابليون » :—

— ١٩٣١ .. نشر (كارل ابلنك) في كتابه الموسوم « الموت والحياة في تصور البابليين » نصاً درامياً علق عليه بالشكل التالي : —

« نستطيع أن نخمن على : أنه في احتفالات رأس السنه ، ولاجل تقديم (اسطورة الخليقه) المثبتـه والمعروفه والواضحه ، على أن هذه (الاسطوره) لـم تقدم بشكل صامت فقط ، انما على شكل (دايلوكات ، او حوارات) واضحه ، بين الشـخصيه الرئيسـيه والجوقه ، وبصورة تجعل منها مفهومة للمشاهد . وأنا لااحتاج الان لكي اثبت (ولقول هنا لكارل بلنك ع ك) ماذا تعني هذه المعرفه بالنسبة لنا فيما اذا استطعنا ان نجد في المستقبل اثباتات أخرى حول هـذا الموضوع ، وفيما اذا وجدت في المستقبل نصوص اخرى دراميه ، وبالنسبة لتاريخ الدراما في العالم »(١)

— وفعلا فأن نشر هذا النص قد طرح سؤالا كبيراً على كل المؤرخين والاثريين ، وعلماء المسـرح ، حيث اصبح ليس من قبيل الصدفة أن يجد المرء مثل هذا النص (الدرامي) ، بينما نجد بعد هذا التاريخ أن كثيراً من الاشارات والنصوص تؤكد هذه (الحقيقه) ، ويمكن اثباتها والقطع بفرضيتها في المستقبل ، فيما اذا تطورت الحفريات في كل مناطق العراق القديم ،ودراسة الالواح غير المقروءه حتى الان ، والمكتشـف منها والموجود في اكثر متاحف العالم والعراق ، والتي (ربما) يلقـى اكتشافها ضوء جديداً لنا بهذا الشأن .

— ان كل اكتشـاف وترجمـه يمكن أن يكون في المستقبل حلقة في (السلسلة الضائعه) من تاريـخ (الدراما) و (المسـرح) في العالـم ، الا اننا يجب أن لاننسى الصعوبات في (البحث العلمي) ، كما لاننسى ، أن معظم النصوص التي عثر عليها (ما زالت) مهشمه، وتحتمل التفسيرات العديده ، كما أنني شخصياً لااملك القدرة الواسعة على دراسة النصوص (المكتشفه) في (لغاتها الاصليه) ، ويبقى اعتمادنا على ما تقدمه لنـا (الترجمات) ، التي يقوم بها علماء اللغات القديمة في العراق ، و لاثريين ، والمؤرخين .

— ١٩٤٨ .. تكلم « افديوف » من منطلق البديهية على :وجود الدراما الدينيه عند (السومريين والبابليين) قال : « ان هذه الدراما كانت تعرض (موت وقيامـة « تموز ») وتعرض في ايام (افراحه وتقديسه وتقديس عودة الخصب الطبيعي)»(٢) ، مؤكداً على مكان العروض في (المعبد) .

وبعد هذه الفترة لم تعد الشكوك قائمة ، فقد ايد نشر النصوص وشجع هذا التصور بالذات ، واذا اردنا ان ناخذ مثلا على هذه النصوص نجد نص : (أنمير كال والسيد من ارادته) الذي نشره « كريمر » عام ١٩٥٥، ودرسه وعقب عليه (ل . بيرت) بمقالته : « تمثيلية أنمير كال والسيد من اراته » حيث يدافع (ل . بيرت) عن هذه الفرضيـه ، ويؤكد دراميـة النص ، ويقترح امكانية اخراجه ، حيث سيكون دليلا قاطعاً على صحة الفرضية(٣) .

ولايتوقف (ل . بيرت) عند هذا ، بل يشير الى امكانية تفسير نصوص اخرى ، واذا تم ذلك ، فانهـا تزيد من اهمية هذه الفرضيه .

ومـن المفيد أن نعيد رأي « بيري ميس » الذي دافع وتصدى لهذه الفرضيه منذ عام ١٩٢٥ ، عندما قال : « أن تطور الدراما تم من خلال (الملحمة) في دائرة الثقافة السومريه والبابلية » .(٤)

ويمكننا اثبات ذلك مـن خلال (الشخصيـة الدرامية) التي تقدمها الاحتفالات التمثيليه السنويه . وكانت احدى اثباتاته هي : (الحوار المتبادل بين السيد والعبد ، في الزمن البابلي المتأخر .(٥)

— ومثل النصوص التي يدافع عنها « ل . بيرت، وبيري جيس » نجد العديد من النصوص السـومريه والبابلية .(٦)

— واذا تعرفنا مـن خلال هـذه الدراسات على القسم الجوهري للمسرح ، قد تم اثبات وجوده مـن خلال النص ، وان زمن العرض ، ومكانه ، ومناسبته قد تم تحقيقها ، — ربما يتسـاءل البعض منا — كيف

كان يرى مكان العرض ذاته ؟ فاذا قلنا ان النصوص (الطقسيه) الدراميه قد كانت تعرض في المعبد او في الأماكن العامه او في احتفالات الشوارع ، نستطيع ان نثبت في الوقت المتأخر ، على ان هناك مكاناً ثابتاً ، وقد بني لهذا الغرض وقد تم العثور عليه : ففي (الوركاء) يستطيع المرء ان يشاهد بوضوح ــ بعد (التنقيبات) التي قامت في (الستينات) من هذا القرن ــ وأن يستطلع (بيت التمثيل او دار التمثيل) ، او حوش التمثيل) في مقاطعة معبد الآلهة (أنانا) والذي يعود بناؤه الى (٣٠٠٠) ق . م .

هذا المسرح الذي يؤكد عليه الاثري الالماني (لندس) والبروفسور (برنجسر) ، والذي يقول عنه : ان دار التمثيل قديم ، قدم المعبد (سيه) ، والذي يكون مكانه في الجنوب الغربي من المعبد .. وما اكتشف من هذا المسرح لحد الان (مساحة بجدار طويل فيه بابان ، الباب الاول هو : مدخل من الجهة الجنوبية للمعبد (سيه) والذي يربط بينهما ، أرضية مبنيه من (اللبن) بأحجام صغيره ، بعض منها قد تم طلاؤه او فخره باللون الأبيض ، في الجنوب الشرقي للمسرح ، في مقابل الجدار ، يوجد مكان للجلوس ، بثلاثة طوابق ، عرض الواحدة منها (٦٠سم) ، والتي كانت مخصصة للمشاهدين ، والتي يؤكدها ايضاً (اللبن) الابيض او (المزجج) ، فهو قد تم بناؤه ، بعد بناء دار التمثيل ، ويقع في الجنوب الغربي من الجدار الخارجي لمعبد (أنانا) ، حجمه (٤٦م) طولا ، و (٥٠م) عرضاً ، يحيط به جدار سميك غير عال ، بثلاثة امتار ، ومكان للجلوس على الجانبين ، وله رصيفين من مقاعد الجلوس ، يملك مدخلا واحداً يقع في الزاويه الجنوبيه ، ومكون من (ست) درجات من (اللبن) »(٧)

ــ ان الكاتب قد زار هذا المكان ، وتعرف على بقايا (المسرح) بالرغم من أن مديرية الاثار قد أعادت طمره حفاظاً عليه من التلف ، ذلك لأن الطمر من جديد هي الوسيلة المثلى التي تضمن بقاء الاثر .

اذا كانت هذه الفرضيات تثبت لنا ايضاً مكان العرض ، فاننا نجد الى اي مدى تطور المسرح واخذ خصوصيته ، وابتعد عن (الطقوس الدينيه) ، واقترب من (السياسة) .

نجد أن (روزن كارتن) التي بدات تشغل نفسها منذ سنوات حين نشرت دراستها القيمه في عام ١٩٦٨م ، حول (رثاء اور) ، مؤكدة على الجوانب الدراميه للنص ، ومقارنه بين طبيعة الدراما (السومريه) والدراما (الاغريقيه) من خلال المقارنه بين (رثاء اور) و (الفرس) ، ومؤكده على أن المجتمع السومري في تلك الفترة لم يكن (واثقاً) في تمييزه بين ما هو (ديني) وبين ما هو (دنيوي) في الثقافه ، وهذا يظهر جلياً ايضاً في (المسرح السومري) كما هو في (الاغريقي)»(٨)

ــ ان الكاتب انتهى بهذه الفرضيه الى (ان السومريين كانوا يملكون (مسرحاً منظماً) ، ولقد حاول ان يقطع الفرضيه باليقين ، وان يؤكد صحة الدراسات والفرضيات ، وان ينظمها بدراسة شاملة فأخرج عام ١٩٧٤م وعلى مسرح اكاديمية الفنون في بغداد مسرحية (رثاء اور) التي عكست لنا واكدت : ان للنص جوانبه الدراميه التي لايزال تأثيرها حياً وفعالا ومؤثراً ، فأن تقديم النص كما (كتب) قبل (ثلاثة آلاف سنه) ق.م ، اثبتت امكانية تمثيله ، وعلى انه ليس محدودة الامكانات ، وأن مقولته وفكرته الفلسفيه ، مازالت معاصره حتى اليوم ، والتي تجسدت من خلال حكاية المسرحيه وافعالها واحداثها ، وحيث أن تاريخ (تهجير) شعب (اور) وطرده بالقوة من ارضه ، وكفاح ذلك الشعب من اجل تحرير ارضه ، يمكن أن تكون مفيدة ، وعاكسة في مثالها لحياة وتاريخ الشعب العربي الفلسطيني ، الذي يعيش صراعاً يشبه صراع شعب اور .

ــ ولقد اعتبر العالم الدكتور (يواخيم فيباخ) عميد معهد العلوم المسرحيه في دراسة له ، أن اخراج مسرحية (رثاء اور) يمكن اعتباره احد الخطوات في سبيل اعادة الاكتساب والتلقي العميقين للظواهر الثقافيه التي لها علاقة بتاريخ البلد ، وخطوة تساعد على تطويق تأثير الثقافه الامبرياليه ، وأن دراسة واكتشاف الشهادات القديمه حول ثقافة المسرح ، ليس لها معنى بالنسبة لعلماء المسرح والعاملين فيه وحسب ، بل وممكن أن تلعب دوراً هاماً في خلق مسرح جديد في العراق ، عندما يستطيع المرء أن يعيد ويكتسب انماطاً في الثقافة الوطنيه »(٩)

ــ ان نمو وتطور وخصوصية هذه الدراما لازالت رغم هذه الدراسات ودراسة الكاتب ذاته ، الموسعه ، يبقى جزء منها غير واضح ، وجزء آخر فرضيته ، وذلك لأسباب عديدة منها عدم وضوح بعض النصوص ، والاختلافات في التراجم ، وفي ترجمات المفردات السومريه ، وقلة النصوص الدراميه ، الا أن المرء يتمنى ان المستقبل سيساعد على نشر وتطوير البحوث في هذا المجال .

ــ ان هذه الاطروحات التي نقدمها اليوم نرجو ان تكون باعثاً للاثريين والمؤرخين ، والعاملين في المسرح على زيادة البحث والتنقيب والرصد ، وكذلك تهدف هذه (الاطروحه) الى بث الثقه عند المسرحيين العراقيين وأن تكون حقيقة دامغة لتنفيذ ادعاءات التغريب الثقافي الذي يحاول أن يؤكد على « أنه أذا لم يكن للمسرح العراقي تاريخ عريق ، فانه لن يتطور » وهم انما

يهدفون بذلك الى حصر فعالية وتطور المسرح العراقي المعاصر في ضوء العملية الثوريه القائمه .

● ــ على ارض العراق وجدت تقريباً منذ (٤٥٠٠ سنه ــ ١٨٠٠ سنه) ق.م ، دولة مدن عالية التطور . ويمكن أن نشخص شكل اقتصادها ، بشكل (اسلوب الانتاج الاسيوي) . وحوالي (٢٧٠٠) ق.م ، اصبح واضحاً تكون السلطة المركزيه من خلال (سلطة الملك) والتي كانت آنذاك ضرورية لأجل وضع (نظام ري معقد) ، ومن ذلك يمكن ربط ظهور أشكال العلاقات بين الملك واتباع المعبد ، والعشيرة ، وملكية العائله .

ان لتصورات الدينيه للعالم عند السومريين ، والاشوريين ، والبابلين : كانت تتسم (بتعدد الالهة) ، وتشخيص الالهة ، حيث كان في تلك الفترة (عالم الالهه عباره عن أنعكاس للعلاقات الاجتماعيه في دولة المدن ، وعلى اساس الاقتصاد الزراعي تلعب الاحتفالات الدور الكبير في الحياة الثقافية والدينيه للمجتمع ، ومع تثبيت (سلطة الملك) ، بدأ الملك في (الاحتفالات) يأخذ دور (اله الخصب) ، ذلك لانه (ممثل) الاله ، وبهذا تم تقديس) الاله ، بتقديس (الملك) من خلال ادائه دور (الاله) ، وايضاً تقديس (للاله) من خلال تقديس (الملك) : ولقد لعب هذا الامر دوراً اساسياً في تثبيت سياسة وايديولوجية الملك .

● ــ أما في المجتمعات اللاطبقيه (المجتمعات القبليه، البدائيه الأولى) فكانت تقام الاحتفالات بشكل (لامركزي) ، احتفالات (الخصب) وكانت تتبع المواسم الزراعيه طيلة السنه ، وقت (الحصاد) ،ولكن بعد نشوء وتطور (دولة المدن) واستقرار سلطة الملك ، ظهرت الحاجة لتركيز هذه الاحتفالات ، وخاصة احتفالات (رأس السنه) التي كانت تدوم (أثنى عشر يوماً) ، وقد استمرت هذه الاحتفالات في كل (دويلات المدن) وفي (السلالات) ، وكانت تختلف عن واحدة الى اخرى من حيث الشكل .. وفي داخل احتفالات رأس السنه كانت تتكامل العروض ،عروض (قصة الخليقه) بشكل صامت ودراماتيكي ، الى جانبا تعرض دراما (الزواج المقدس) لأله الخصب (دموزي) : (في الوقت المتأخر سمي « مردوخ ، وتموز » مع الهة الخصب « أنانا ،عشتار ») وكذلك دراما (تعذيب وقتل ،وموت دموز) هـذه الدراما التي تطورت في ما يقارب منتصف الالف الثالث ق.م ، حيث كانت هذه الفتره عند السومريين مرحلة التطور في الطقس الحقيقي الذي كان يعرضـه (الملك او رئيس الكهنـه) مـن العرض الحقيقي ،او الملك (الحقيقي) لممثلي العرض الى مرحلة (تمثيل الحدث) ، هذا يعني أن (الفعل الطقسـي) اصبح في هذا العرض عبارة عن (فعل درامي) ، وذلك لعدم (موت ممثلي العرض) ، بينما في المرحلة السابقة كان يجري موت الممثلين (حقيقياً) ويتم دفنهم في (دراما) (التضحيـه البشريه) لاجل أعادة حوادث وصراع ومقتل اله الخصب ، ومقابر اور التي دامت شواهدها معا على هذه الاحداث الحقيقية اكثر من قرن ، تدلل بوضوح على اعادة قصة الأله بشكل (تمثيلي) ، وتدلنا على تحول وتطور : الطقس الى دراما ، حيث يقام عرض هذه الدراما من خلال ممثل الاله على العرض من (الملك والحاشيه والكهنه) وقد كان الشعب في هذه العروض (مشاهداً ومشاركاً) ، فهو مشاهد لتاريخ (الاله) وصراعه الذي بواسطته يفسر تاريخه البشري من جهة ، ومـن جهة ثانيـه ، مشاركاً من خلال العرض الذي يعتبره وسيله للتأثير على الاله بدوره يؤثر على الظواهر الطبيعيـه المجهوله له ، لكي يعيد اليه توازنه داخل المجتمع وبينه وبين الطبيعه .

في الايام الاخيره للأحتفال ، كانت تقدم الى جانب الاشكال الدرامية المارة الذكر شكل مميز نطلق عليه اسم (الكرنفال) ، حيث كان في داخل هذا الكرنفال يتم تمثيل مشاهد (كوميديه) ساخره ، والتي بواسطتها يعبر الانسان عن (رفع) الخلافات الاجتماعيه من اجل أن يشعر مرة ثانية بأنتمائه الى المجتمع اللاطبقي ،حيث كان يجرى في هذه العروض تبادل الادوار بين الساده والعبيد ،والتي كان ينتج عنها المضحك (الكوميك)،وحيث يتم فيها استعمال القناع (الماسك) والمبالغة في الاداء والتشبيه ، والنقد الاجتماعي ، والسخريه من الساده، وكثيراً ما حدث ان (مات) الملك الحقيقي للمدينة خلال هذه الاحتفالات ، فكان (ينصب) الملك (الكرنفالي) حيث استمر حكم اولئك اكثر من (ثلاثة وعشرين) عاماً .

وكان واجب هذه الاحتفالات المطالبه بتحقيق الخصب وضمان الحصاد ، حيث كان يتم في الوقت نفسه عرض (التصورات الكونيه) للسومريين والبابليين ، واعادتها .

وحول الاثبات للعروض الدراميه التي كانت تشكل الجزء الجوهري لاحتفالات رأس السنه ، يمكن العودة الى الشواهد التاليه : ــ

١ ــ النصوص الطقسيه التي اتخذت شكل (الحوار) بين الجوقة والاله .

٢ ــ النصوص المسماريه مثل V. A. T.) رقم ٣٤٧٦ التي اعطت لنا وصفاً ثابتاً لشكل العرض والى الافعال والشخصيات القائمة في العرض .

٣ ـ الاختام الاسطوانيه التي عكست صورها أشكال الاحداث التي وضعتها وتحدثت عنها النصوص السابقه وبالذات (مشاهد صراع الاله في الزواج المقدس وقيامة الأله .

وهذه الاثباتات تدلل على أن الدرامه (الطقسيه) كانت تعرض على شكلٍ صامت ويتخللها الحوار بين الجوقه والدور الرئيسي ، حيث كان الشكل البشري مميزاً وواضحاً ولم يستعمل فيه الماسك ، وذلك لأعتقاد العراقيين القدماء أن آلهة العالم العلوي والسفلي ، كانوا شبيهيين بالبشر .

اما حول النصوص الطقسيه ذات الفعل الطقسي ، فنستطيع تمييز ثلاثة اشكال .

احتفالات رأس السنه بشكل كامل مثل رحلة (الألهة اننا) الى العالم السفلي ، والزواج المقدس ، والحزن الجماعي على (تموز) .

٢ ـ نصوص كانت تعرض الاحداث التاريخيه ونتائجها ، مثل (رثاء اور) (وانمنيكار ، والسيد من اراته) والتي كانت عباره عن عكس التناقضات واسباب الصراعات الارضيه ، ليس لأنها من مسببات الانسان وانما ناتجه من صراع الالهه وتناقضاتها واختلاف رغباتها .

٣ ـ نصوص تمثيليه ، من المحتمل انها كانت تقدم في الاحتفالات مثل (السيد والعبد) ويوم (المدرسه) التي يظهر فيها (تبادل الادوار والنقد الاجتماعي) ان هذه العروض التمثيليه كانت تقدم بواسطة مجموعه من (جوقة من النساء وجوقة رجال وممثل منفرد يمثلٌ شخصية الاله او الملك تصاحبه الموسيقى والعازفين وضاربي الطبول والمصفقين . ويمكن تحديها بوضوح ليس فقط من خلال دراسة النصوص (الدراميه) انما من خلال شكل العروض الطقسيه .

1. E. Ebeling, Todund Leben nach den Vorstellungen der Babylonier, Berlin, Leipzig 1931, S. 41
2. W.I. A wdijew, Geschichte des alten Orients, Berlin 1953, S. 97.
3. a) M. Lambert, Le jen d'Enmerkar, in: Syria Revueda'rt oriental et erchaeologie, T. XXXII, Paris 1955, S. 221.

   b) S.N. Kramer, Enmerker and the Lord of Aratta, a Sumerian Epic Tale of Iraq and Iran, Museum Monographs, The University Museum, Univesity of Pennsylvanta, Philadelphia 1952.
4. A. Jeremias, Babylonische Dichtungen, Epenund Legenden, Leipzig 1935, S. 30.
5. نفس المصدر
6. S.N. Kramer, Schooldays: A Sumerian Composition Relating to the Education of a Soribe, Museum Monographs, The University Museum, University of Pennsyvania, Philadelphia O.J.
7. H.J. Lenben, Die Ausgrabunge von Uruk von 1960—1964 in : Archiv für Orient for schung, Bd. 21, Graz 1966, S. 144/145.
8. Vgl. B. Brentjes, Land zwiss chen den Strömen, Leipizig 1963, S. 147.
9. Y. Rosengarten, Au su et d'un theatre religieux sumeirien, in : Revuede l'Histoire des Religions, T. CLXXIV, No. 1, Juillet Sept. 1968, S. 153.
10. J. Fiebach, Balke in Baghdad, in : Theater der Zeit, Jg. 30, 1975, Nr. 8, S. 33.

تحليل نص (رثـاء أور)

● كان ميتشل اول من قام بدراسة نص رثاء أور في الثلاثينات ونشره في مجلـة Anor (العدد العاشر ص ٣٤) ونشر النص السومري في نفس المجلـة (العدد ٤٠)[٢]

انطلق ميتشل في دراسته للنص من أسم الالهة ووجده نصا طقيسا يمكنه ان يعد ضمن أطلقة الخاصة لنصوص تموز التي هي رثاء لدمار مقدسـات تموز نفسه .

وفي سنة ١٩٤٠ افترض كريمر[٣] ان هذا الدمار الذي لحق بتموز جاء نتيجة للصراع العسكري في تلك الفترة[٣]. وفي عام ١٩٤٥ يؤكد ميتشيل ان هذا النص يدور حول احتفال طقسي تمثيلي تؤديه جوقتان مختلفتان ، كمـا يؤكد ان المشاهد الخمسة الاولى عبارة عن مشهـد تؤديه جوقة عامة تعقبها جوقة الحزن (الناجيـين والرامثين) ومن خلال العرض يظهر الاله والآلهة[٤] .

ترى روزن كارتن ان هذا النص هو نص تمثيلي وانه نوع خاص من انواع الفن الذي يكتب التاريخ . اذ انه يعرض في المناسبة السنوية لدمار المدينة او بمناسبة عودة الأله الى المدينة التي يمكن ان تكون قد سرقها الاعداء ثم تم اعادة السرقة الى المدينة .

في النص تكون وظيفة الجوقة مماثلة لوظيفة الجوقة الاغريقية . (الجوقة تعبير عن المدينة وينشطر هذا التعبير الى قسمين : رئيس الجوقة والجوقة التي تنشد وتعلق وتلقي وتتدخل في الفعل المسرحي وتصفه ووصفها وثائتي لفعل الممثل والتمثيل وتعقيب باستمرار على ما يعرض كما انها تكون المراقب الاخلاقي . ان للجوقة استقلاليتها بالمعنى الواسع للكلمة ، فهي توضح ما سيحدث من خلال فعل الآلهة)[٥] .

ويظهر جليا على ان هذا النص السومري القديم بشكله العام قد ادته الجوقة بمصاحبة ممثـلات او شخصيات تنفرد عنها لكي يكون باستطاعتها ان تمثـل دور الآلهة (ننكال) ودور كاهنة تنشد في المشـهد الأخيـر .

ان روزن كارتن التي تحاول ان تحدد ان هذا النص القديم قد قدمته الجوقة ورئيسها . لكن هذا الافتراض عن الجوقة غير محسوم . وربما في المستقبل يكون هناك من يحسم هذه المسألة بسبب ان الراي المطروح حول تقديم عروض الشعر والدين والطقوس الاخـرى في مناسبات رأس السنة يؤكد على وجود جوقة للنسـاء وجوقة للرجال الى جانب جوقة للعازفين وقارعي الطبول والمصفقين .

اعتمد هذا التصور على ما اشتهرت به اللوحـات والجدرايات والنقوش اثناء الاحتفالات والتي تؤكد لنا ان الجوقة الطقسية والاحتفال كانا يتكونان من جوقة رجالية وجوقة نسائية ويقف مع هؤلاء ضاربو الطبول والدفوف والمصفقون وضاربوا الاصبع وان لكل جوقة من هـذه الجوقات رئيسا يأخذ على عاتقه القسط الاكبر في التعليق والوصف والمشاركة في عرض الفعل الدرامي ، وهذا ما يزال موجودا في العراق حتى الآن وهم اللذين نطلق عليهم « الرادود » و « الرادودة »[٩] .

من هنا نرى ان الافتراض الذي افترضه كل من كريمر وميتشل وروزن كارتن قد أثبت صحته عنـد التطبيق العملي وامتلك مقوماته المادية اثناء العـرض المسرحي .

الخلفية التاريخية للنص

لكي نتعرف على النص ونفهمه ينبغي لنا ان ندرس الخلفية التاريخية التي استطاع النص ان يعكسها ويقدمها بسبب ان هذه الخلفية تسلط الضوء على وظيفة هـذا النص في الحياة الاجتماعية السومرية .

تدور احداث هذا النص في حكم السلالة الثالثـة لمدينة اور وعلى وجه الخصوص في فترة حكم الملـك الخامس لهذه السلالة (ابيسين) اذ هوجمت ودمرت المملكة السومرية الأخيرة .

وما حدث هو ان المدن الأخرى قد سقطت واحدة اثر أخرى حتى تمكن البدو الرحل في النهاية (اي حوالي عام ١٩٥٠ ق . م) ان يحتلوا المدينـة ويأسروا ملكهـا . فعندما سقطت هذه المدن ضعفت سلطة عاصمة المملكة السومرية ولم يعد الامراء يقدمون القمح اضافة الـى هجمات البدو والفلاحين . فضلا عن ان تكاليف الحروب وما رافقها كان سببا في تمزق الحالة الداخلية . وفي خارج العاصمة كانت الهجمات شرسة وقد انفصل احد الامراء عن السلطة المركزية لمدينة أور وهو نفسه حررها بعد سقوطها على يد العيلاميين .

ان الصراع بين مدن المملكة السومرية التي كان لكل منها اله او آلهة خاصة بها قد انعكس في المسرحية عـلى شكل صراع بين الآلهة وانتصار الآلهة الجديد . ذلك ان

صراع الالهة وما يرافقها من كتابة ادبية او درامية ما هو الا انعكاس للواقع . لهذا نجد في هذا النص كشف ديني لشخصيات المسرحية ، انييل وآنو والالهة الكبيرة الاخرى التي كانت غاضبة على الاله ننكال والاله ناناز الاهة اور.

في تلك الفترة حاول الملك ابسبين ان يعقد اتفاقية صلح مع العيلاميين لكن الاتفاقية لم تدم وما حدث هو سجن وأسر الكثير من افراد الشعب. الا ان تدمير وتحطيم اور لم يدم طويلا بل اعيد بناؤها وتشييدها من جديد . وربما تكون فترة كتابة هذا النص الدرامي هي فترة تشييد وتعمير المدينة وضمن فترة الانتصار والعودة الى المدينة . لذا فأننا لا نستطيع القول ان هذا النص يعود الى فترة اعادة بناء اور على يد اشبيسرا . وربما كان تقديمها بمناسبة اعادة بناء معبد ننكال وناناز او بمناسبة تحرير المدينة(٧) .

من خلال الاحداث التاريخية يظهر لنا ان مدينة اور قد تم تدميرها وتخريبها مرات عديدة وتم اعادة بناؤها وتعميرها . فرثاء اور كنص كان يساعد السومريين لكي يتفهموا سبب دمار المدينة كما ساعد شعب اور على العمل لتحرير مدينتهم فيما اذا سقطت تحت سيطرة الاعداء .

شخصيات الفعل :ـ

يمكن تقسيم شخصيات هذا النص الدرامي الى قسمين من الشخصيات المتصارعة :ـ

١ ـ الالهة التي دمرت مدينة اور وهي انليل ، انو ، مونليل الاله المساعد لاله العواصف ، انليل والالهة كيبيل . اما الشخصيات الاخرى فهي التي كافحت من اجل المدينة : الالهه ننكال وناناز وشعب المدينة .

ونجد من خلال الاخبار في نهاية المسرحية ان مواقع الصراع تتغير ويصبح الاله الغاضب راعي المدينة وحاميا وبهذا نصل الى مانسميه تحول الشخصيات خلال الصراع . مثال على ذلك انليل الذي هو في النص كبير الالهة مع جماعته والذين حطموا المدينة واعيد بناؤها بأمر منهم . الا ان هذه الشخصيات رغم ذلك غير واضحة وضوحا دراميا وتاريخيا لذا نرى ان انليل في الاصل هو اله العاصفة او الريح وهو رئيس مجلس الألهةعند السومريين كما انه هو الاقوى والمسؤول عن كل شيء وباستطاعته ان يقوم بكل الاعمال الخيرة والشريرة ، وناناز ابن كبير الالهة انليل وانليل الذي يقابله عند البابليين سين . ناناز هنا اله القمر وزوجته ننكال كما تقول الاسطورة . وقد خلقوا الاله اوتو آله الشمس . ان الالهين الزوجين كانا آلهي مدينة اور ، بالرغم من ان هناك شواهد على ايتهما في بعض السلالات كانا آلهي مدن اخرى وبالذات الالهة ناناز لان معبده هو يكشتوكال . والالهة ننكال كان مكانها كوازي وهو التجسيد للالهة ايتانا من اور .

ان الشخصيتين المركزيتين نينكال وناناز معا يمثلان بعضا من وظيفة آلهة الحب ابنانا « عشتار » والالهه دموزي ـ تموز ـ ولهذا نرى ان فيشل وكريمر قد ذهبا على ان هذا النص يعود لتموز وطقوسه . واستنادا الى هذا الافتراض نستطيع ان نعود باذهاننا الى عروض الزواج المقدس وما تطورت عنه من نصوص درامية مثلما تطورت دراما موت تموز عند البابليين بمأساة الاله بعمل « مردوك » . من خلال هذا النص نعرف ان الشخصيات الرئيسية للدراما هي آلهة وانصاف الهة والشعب ، ولاجل دراستهم بشكل كامل يجب علينا ان ندرس تطور الاديان القديمة عند العراقيين والوظائف التي كانوا يمارسونها كما ان هذه الشخصيات الدرامية شبيهة بشخصيات الدراما المصرية القديمة والاغريقية . وسبب اختيار هذه الشخصيات في الدراما السومرية يعود بالدرجة الاولى الى اعتقاد العراقيين ان الاله هو رمز لظاهرة مهمة حاسمة في الطبيعة مثل النار ، الماء ، الريح التي كانت تلعب دورا اساسيا في حياة المجتمع القديم والسبب الثاني هو ان لهذه الالهة ممثلين على الارض حاولوا ان يمنحوهم صفات الالوهية وخاصة الملك ومن هنا يمكن ان نقول ان الصفة الدرامية للشخصيات هي تكثيف لرموز الصراع في الحياة .

٢ ـ تحليل النص :ـ

ان هذا النص يتكون من مدخل او مقدمة واحد عشر مشهدا مقسمة من ناحية المعنى الى ثلاثة اقسام وهي :ـ

اولا : احتلال المدينة ودمارها

ثانيا : كفاح الالهة ننكال لتماسك المدينة وتحريرها

ثالثا : اعادة بناء المدينة وتطلعات المستقبل .

اما البناء الدرامي للنص بدون البرولوك فيمكننا تحليله بالشكل التالي ان المشاهد الستة الاولى تقودنا الى الذروة من الازمة ونتعرف خلالها على عرض الحالات وتطورها كما سنعرضها .

المشهد الاول :ـ

نرى ان الجوقة والشعب ترثي بشكل مؤلم المدينة المدمرة حيث يتم الاخبار عن ننكال وناناز ، كما انه في المشهد ذاته يتم رثاء مناطق مقدسة للمدن السومرية . كما يستعرض لنا كذلك طقس المدينة وكيف ان القوة الالهية قد تحولت الى عدو قاس وضع قوته بيد الاعداء وهنا يكشف لنا المشهد عن عناصر الصراع ويتم الاخبار عن الحدث والماضي الذي لا يتم على خشبة المسرح في الحوار التالي

« آه ايتها المدينة التي حملت اسم الهها وانتزعت معه من في الارض وآه ايتها المدينة تلك اسوارك التي حمتك طويلا ورفعت الهتك ها هي تنتزع من الارض » . ويقوم هذا المشهد بسرد الاحداث تمهيدا للحدث الرئيسي

المشهد الثاني :ـ

ننكال مع المدينة ترثي ناناز وكيف تحطم البيت وأبيد البلد وكيف انها متألمة لدمار المدينة وتبكي عودتها بكاء مرا وهذا المشهد ينقسم الى قسمين .

القسم الاول :ـ

يكون الرثاء عندما نرى الالهة ننكال وهي تعزف الناي آلة الرثاء الموسيقية السومرية .

والقسم الثاني :ـ

عندما تضع هذه الآلة على الارض وتبدأ برثاء نفسها واصفة لنا كيف اصبح نهارها وليلها تعيسا وقدرها منحوسا وهي لا تستطيع ان تنام بهدوء واصفة لنا كيف شردت مشبهة نفسها كطائر يخفق في السماء محاولا حماية المدينة ورغم جهادها في ان تؤخر القدر الذي رسمته الالهة للمدينة الا انها لم تستطيع بجهودها ان تنقذ البلد . وتصف كيف تحطمت المدينة وكيف حل الدمار وهي تهدد وتصر « وهنا بذرة الصراع الاساسية التي يبنى عليها النص » بقولها :ـ لا ولن أسلم بلدي الى الطغاة ، الفقر والبؤس اجتاحا وطني كالطاعون وانا كطائر فوق مدينتي يخفق في السماء وفي الصحراء صرخت بها غضبا : الى الوراء ايتها العاصفة الى الوراء .

كما انها تعود من جديد لرثاء نفسها وتصف مأساتها التي هي جوهر مأساة النص طارحة العديد من الاسئلة التي تثير الغموض في مجرى الاحداث . وفي هذا المشهد والمشهد السابق تظهر لنا افعال الشخصيات مثل ننكال ، العاصفة ، وما حل بأور . ان التوتر هنا يتصاعد اكثر وبذكر تأثير العاصفة بدون التطرق للجزئيات حيث يتم عرض شكل من اشكال صراع الالهة ننكال .

المشهد الثالث :ـ

يصف لنا كيف حلت العاصفة وحل الدمار وكيف تم قتل الشعب وطرده وهو في الوقت نفسه ذكر للتاريخ أو استرجاع لحدث ماض هو كيف ان ننكال وقفت تنتظر مجلس الالهة وكيف دافعت عن مدينتها امامهم وكيف انها مرتبطة مع مدينتها بقدر واحد واصفة شكل وصورة الفعل . الى هنا تكون مرحلة البداية قد تكاملت حيث نرى ان قصة المأساة قد تم سردها بشكل عام . في العرض المسرحي تم تأدية هذا المشهد بالعودة الى تمثيل الماضي ضمن لحظة الحاضر اي ان الآلهة ننكال تمثل كيف قامت بالفعل في مجلس الالهة .

المشهد الرابع :ـ

يظهر لنا كيف تم تدمير المدينة وكيف تم القضاء على قوتها الآلهية موضحا بشكل تفصيلي ارتباط قدر الألهة مع قدر المدينة . وفي هذا المشهد نرى بوضوح ايضا كيف ان جوقة الشعب تردد بتكرار البيت الشعري معبرة عن دمار المدينة وهذا الترديد المتكرر يبقى حتى نهاية المشهد الخامس وهو علامة مهمة جدا لمعرفة فعل جوقة الشعب وطبيعة سلوكها اثناء العرض ، هذا المشهد يوضح لتاكيف تم دمار البلاد بوصف دقيق لكل اجزاء المأساة ، ان هذه الصورة تظهر من خلال التمثيل الصامت للاحداث المسرودة في النص وان تكرار الوصف وسرده يعطينا دلالة واضحة على ان الفعل يتم تجسيده بوسبلتين فنيتين مختلفتين الأولى بواسطة الانشاد واللحن والثانية بواسطة التجسيد الصامت لاجزاء الحدث ، في هذا المشهد يتم بناء الازمة وتتم تقويتها خلال وصف جوهر افعال الريح العاصفة .

المشهد الخامس :ـ

تستمر الازمة وتوضح وتعرض ويسترجع الماضي بلحظة الحاضر كما يتم سرد وصف دقيق لشكل المعركة والحرب

المشهد السادس : ـ يعود سير الفعل الدرامي من خلال اعادة رثاء السيدة التي تتكلم بحزن عن مدينتها وعن الاسباب التي دفعت الى تحطيمها كما يصور لنا المشهد حالة الشعب وكيف اصبح حال المدينة بشكل عام ، ونرى بوضوح من خلال هذا المشهد تصاعد الازمة عند ننكال وموقفها في كل الاحداث : فالنساء يبكين امام ننكال التي تتأثر وبتصاعد فعلها المأساوي ، وهكذا الرجال . كما ان هذا المشهد يرينا كيف ان القوة التى تجابه قدر المدينة قد تهاءت ، فيظر هنا فعل ننكال التى تبدأ من خلال مأساتها ورثائها لحث شعبها على الوقوف امام هذا القدر بشكل يخالوا الامل ، الشك بان مأساة هذه المراة سوف تتغير . تدخل هنا شخصية ناناز الذي يحاورها بعد أن تنهار وتحاول الاستسلام ، عندما يبدأ يبث فيها الامل بالعودة وبناء المدينة .

في هذا المشهد تتوضح لنا صورة نقل الالهة ننكال وحركتها وحتى اسلوب القائها . انها تقف من ناناز مثل الانسان الذي يشتكي لشخصية اكبر منه .فيهذا المشهد تتكامل الذروة الدرامية ، هنا يذكر ايضا الاعداء وصفاتهم من العيلاميين والبدو ويظهر هنا صورة الاغاثة وصورة الالهة كيف تنتزع شعرها وكيف تنوح باصداء الناي .

المشهد السابع :ــ

في المشهد السابع وما بعده يتم البناء المتهاوي للفعل .. الشعب وناناز لايرثيان المدينة التي هدمت وخربت فقط بل يرثيان الآلهة التي تركت المدينة بسبب المآسي والعذاب ويصبح حل الازمة واضحا عندما يطلب منها ان تعود لكي تتجدد المدينة وتبنى ويصلح ما دمر وخرب . كما ان المشهد والمشاهد الاخرى اللاحقة ٨و٩ تروى ان عاصفة الرياح قد ولت وان ناناز يمنع عودة المأساة ، وتحاكم عاصفة الرياح . كما ان المشهد التاسع متميز في بنائه وفي شكل الاعادة التي تمت فيه ، ولكن يسرد على شكل ايقاعات ورددات كما ان عودة الاله لازالت غامضة .

المشهد العاشر :ــ

وهو المشهد الذي تخاطب فيه الجوقة ناناز الذي يعيد بناء وتشييد المدينة كما يعدونه باحتفال ويؤكدون ان هذه المآسي يجب ان تعلق للذكرى من آجل ان لا تتكرر وينتهي المشهد بدعوة الحرفيين الذين يأتون لكي يقدموا القرابين .

المشهد الحادي عشر :ــ

وهو مشهد محذوف ولكن يعتقد انه لم يكن اكثر من تقديم الشكر والولاء الى ناناز ويكون تقديمه من قبل جوقة الشعب .

وللمقارنة بين المسرح السومري والمسرح الاغريقي نذهب مع روزن كارتن التي تتوصل الى الدلائل والنتائج الآتيــة :ــ

١ ــ ان هذا النص يشابه في بنائه وشخصياته وقصته مسرحيات اغريقية مهمة جدا مثل مسرحية الفرس (اسخليوس) ومسرحية (اجاممنون)

٢ ــ الجوقة واهميتها حيث انها في هذا النص لها نفس وظائف الجوقة الاغريقية فهي هنا تتحدث وترتل وتغني ، جوقة تمثل العمل وتفسره . تصف احيانا اداء الممثلين وتسلط الضوء على الاحداث ومستقبلها وتعلق على مستقبل الشخصيات

٣ ــ ان النص السومري مثل النص الاغريقي يعـرض نتائج تأريخية

٤ ــ ان الصلاة والدعاء لم يكن لهما وظيفة دينية بقدر ما هما خاتمة للمسرحية والفعل الدرامي وبهذا تتشابه ايضا بالشكل والبناء .

٥ ــ النص السومري مثل الاغريقي يعرض افعال وسلوك وحياة الآلهة من خلال سلوكية البشر

٦ ــ النص السومري نص ادبي بشكله الأساسي

٧ ــ الى جانب الاغاني والاناشيد يصاحبها عزف على الالات الموسيقية كما ان العرض تخلله فعاليــات صامتة تلعب دورا مهما في تجسيد قصة النص كما نجده واضحا بالافعال والعزف الذي تؤديــه الآلهة ننكال .

هوامش

٢ ــ لقد نشر فيتسل نص رثاء اور عام ١٩٤٠ كما كان قد سبقها من السادة « انور الغساني » و « حميدد محمد جواد » ولا يسعني هنا الا أن أقدم لهم الشكر على خدماتهم ، بالاعتماد على النص الالماني الذي نشره فيتسل والنص الذي نشره فالكتشتاين

٢ ــ لقد نشر فيتسل نص رثاء اور عام ١٩٤٠ كما كان قد سبقهــا بدارسة وترجمة ومقارنة منذ عام ١٩٣٥ اما النص الاخير فقد نشر تحت هذا العنوان

A. Falkenstein, w. von soden. sum. u. Akkad Hymrenand Gebete, Zürich 1953.

كما علق على هذا النص ونشره بترجمة جديدة فاكلنشتابن وسودن عــام ١٩٥٣ .

M. Witzel. Die Klage über ur, in orientalia M. S 14, Rom 1945, 5. 195-234.

٤ ــ أن دراسة « روزن كارتن » مترجمة باللغة العربية من قبــل « فهد عكام » ونشرت في مجلة « سومر » الجزء الاول والثاني ــ المجلد الثامن والعشرون ــ ١٩٧٢ بغداد ص ٢٦٣ الا اننا أعتمدنا على ترجمة « توماس روكمان »

للمقال ذاته المترجم باللغة الالمانية والمحفوظ بمعهد العلــوم المسرحية جامعة همبولدة ــ واستنادا الى المقال ذاته باللغـة الفرنسية ، الذي لم يشر اليه المترجم العربي .

٥ ــ المصدر السابق نفسه ص ١٢٣

نفس المصدر السابق ص « ١٥٤ ــ ١٥٥ »

نفس المصدر السابق ص ١٢٥

٦ ــ ان تقسيم جوقة الرجال والنساء قد تم بالاعتماد على ملاحظـة وردن في نصوص نينوى

بقوله .. مهم « صعد الرجال الناحبون والنساء الناحبات » حيث يعلق عليها ويفسرها « شموكيل »

في المصدر ذاته علما انها جوقة رجال وجوقة نساء ..

Sammuel N. Kramer, lamentation over the destruction of Ur, Assyriological studies No. 12, duni 1940.

رثاء أور

يعود تاريخها الى ٣٠٠٠ سنة ق.م

ترجم النص عن الألمانية : د. عوني كرومي

المقدمة
رئيس الجوقة : عن معاقله وخلف اسواره توارى
الجوقة : والعاصفة تزمجر عاتية في المدارات
رئيس الجوقة : الثور الوحشي خلف حضائره واسواره توارى
الجوقة : والعاصفة تزمجر عاتية في المدارات
رئيس الجوقة : سيد البلدان عن معاقلة وخلف اسواره توارى
الجوقة : والعاصفة تزمجر عاتية في المدارات
رئيس الجوقة : « انليل » من معابد « نيبور » المقدسة توارى
الجوقة : والعاصفة تزمجر عاتية في المدارات
رئيس الجوقة : زوجة ننليل خلف الاسوار توارت
جوقة النساء : والعاصفة تزمجر عاتية في المدارات
رئيس الجوقة : الاله عن اسوار معبدها كيور توارى
الجوقة : والعاصفة تزمجر عاتية في المدارات
رئيس الجوقة : نانار الاوري خلف الاسوار توارى
الجوقة : والعاصفة تزمجر عاتية في المدارات
رئيس الجوقة : الاله سن وراء معبد اكشنوكال توارى
الجوقة : والعاصفة تزمجر عاتية في المدارات
رئيس الجوقة : زوجة الاله نيكال خلف الاسوار توارت
جوقة النساء : والعاصفة تزمجر عاتية في المدارات
رئيس الجوقة : الاله نيكال من معبد اينونكوك توارى
الجوقة : والعاصفة تزمجر عاتية في المدارات
رئيس الجوقة : سيد مدينة كنيرشاك خلف الاسوار توارى
الجوقة : والعاصفة تزمجر عاتية في المدارات
رئيس الجوقة : تموز خلف معبد كنيرشاك توارى
الجوقة : والعاصفة تزمجر عاتية في المدارات
رئيس الجوقة : وسيد مدينة كوابي توارى
الجوقة : والعاصفة تزمجر عاتية في المدارات

المشهد الاول
رئيس الجوقة : العاصفة تجثم في تخوم المعاقل تصخب هادرة في المدارات
رئيس الجوقة : البقرة التي تحس العاصفة هجرت حضيرتها
ومنازل النبلاء مبعثرة في العراء
(تصاحبهما الالحان)
نانار : اواه ايتها المدينة ارثي نفسك مر الرثاء واهمري الدمع
الجوقة : البكاء مرير على خرائب المدن
البكاء مرير على اور الدمار
نانار : بكاؤك مرير .. الام يرثيك سيدك الحزين بمر البكاء الام يبكيك نانار الحزين عظيم البكاء .
رئيس الجوقة : اواه يا اسوار اور احزني واهمري الدمع الغزير

رئيسة الجوقة : آه ايتها المدينة التي حملت اسم الاهها
وانتزعت معه من الارض
اواه ايتها المدينة تلك اسوارك التي حمتك طويلا
ورفعت الهك هاهي تنتزع من الارض
رئيس الجوقة : اواه يا مدينتي انت نعجة حزينة سلب حملها
اواه يا اور الجليلة انت نعجة انتزعوا جنينها من الاحشاء
اواه ايتها المدينة تهاوت مقدساتك المتلألئة
واستحالت ضيعاتك فيما بينها اعداء
نانار : بكاؤك مرير
الام يبكيك سيدك المفجوع امر البكاء .
الام يبكيك نانار الحزين عظيم البكاء ؟
المشهد الثاني
رئيس الجوقة : اليم البكاء ضارب على خرائب المدن
فاجع البكاء ضارب على اور الدمار
(ترافقها الالحان)
رئيس الجوقة : تراكم الحزن على المدينة كاهن المعبد الخراب
من نانار اغتصبت الارض
وعصف باور الرثاء
وسيدة المدن الشرعية ترثي اور الحبيبة
الالهة ننكال مضطربة البال
الملق : ها هي ننكال تقترب من المدينة تبكيها مر البكاء.
وعند سيد المعبد الخرب تدفق نواحها المرير
تبكي معبد مدينة الدمار
السيدة تضع آلة النواح الناي على الارض وتأخذ في الصراخ
ننكال : شردني عويل العاصفة انا التي يؤججداخلي اعصار الرياح
الريح تعصف بوجهي طوال النهار
ارتجف خوفا مشلولة في قبضة الايام
عاصفة البؤس هذه حملت اسيادي الاحزان
يعصف فيّ عواء الرياح
ارتعب خوفا من وحشة الليل مشلولة في قبضة الريح
الرياح طرحتني بعيدا في ليل المعسكرات فاقدة الحياة
وفي اتونها اكتشفت الصراع والكفاح
لا . . لا قوة تسلبني ارادة النضال
شردت من بلدي لكني ارفض الانحلال
الفقر والبؤس اجتاحا بلدي كطاعون وانا اجهد
كبقرة ترضع وليدها خلف الاسوار
لا . . ولن اسلم بلدي الى الطغاة
الفقر والبؤس اجتاحا وطني كطاعون
وانا كطائر فوق مدينتي يخفق في السماء

وفي الصحراء صرخت بها غضبي
الى الوراء ايتها العاصفة الى الوراء
واسفاه الهزال يهدني في مقارعة هبوب الرياح
انا امراة سيدها راعي معبد اينو المقدس
الذي لم يعمر طويلا في الحكم
اغرقوني مع معبدي ومدينتي بالدموع والرثاء
اين انت ؟
اواه ايها الشعب ذو الرؤوس السوداء
لقد قرعوك باحتفالات طافحة بالحزن والغضب
اواه ايتها العاصفة الشريرة انت تحرمينني من رؤية معبدي الشرعي الخرب واججت في داخلي مرارة النوح
معبدي الشرعي الذي شاده السيد
تهاوى نوكال . بيتي الحقيقي
بيتي الملكي غرق بالحزن والدمع
استحال خرابا ورمادا
واعادة تشييده امر عسير
هكذا القدر ارغمني في هذا المصير
معبدي دفعته العواصف في برزخ قفر
ككوخ هشيم تنهشه عواصف المطر
اواه يا معبدي
اواه يا اور يا مدينتي الغنية
اور ملكي رحابها تفرق
نهبوا غلالها واكتسحت كحضيرة راع رميمة
المشهد الثالث
الملق : اور غارقة بسيل الدموع
(ترافقها اللحن)
الجوقة : عندما حلت العاصفة كحاكم متجبر
واودت بالمدينة وسيدها في الحضيض
ننكال : عندما حلت العاصفة كحاكم متجبر
احال الدمار اور الى قفار
وصدر الامر بقتل الشعب
ننكال : طردت من ارضي تركت مدينتي
ولانني عزلاء من السلطة والنفوذ
وامام اور سكبت الدموع
توسلت الى انليل الاله
قلت لهم مدينتي لن يمسها الخراب
اولن يمسها الدمار
شعبي لن تقهره الرياح
لكن انو لم يوقف الاخطار
ولم يستطيع انليل والهته
ان يشفوا قلبي من الحزن المرير
وثانية في الاجتماع في المكان العالي الرفيع
جلس انو مهيمنا يؤدي الواجب الالهي
بسطت ساقي وذراعي ممدودة شاكية هكذا
الجوقة : امامهم سكبت الدموع توسلت الى شخص انليل

قائلة

ننكال : مدينتي لن يمسها الدمار
شعبي لن تقهره الرياح
لكن آنو لم يوقف الاعصار
ولم يستطيع انليل والهته
ان يشفوا قبلي من الحزن المرير
وصدر للعواصف أمر الاهي
اوامر قاطعة لتهديم مدينتي
اوامر قاطعة لتخريب اور
اوامر قاطعة لقتل شعبها الكبير
كانني حددت لهم الموعد القريب
شردوني من مدينتي ، سلبوا مني اور
لا رغبة للاله آنو بتغيير القرار
ولا رغبة للاله انليل بتغيير القرار

المشهد الرابع

رئيس الجوقة : الاله انليل استعان بكيبك وانادى
على الريح السماوية الهائلة
صرخ انليل بالعاصفة امرا
اعطى لها صلاحية الدمار الرهيب
العاصفة الشريرة نادت على الرياح المدمرة
حملت بيدها المخطط الرهيب
العاصفة الشريرة تزمجر في السماء
العاصفة البغيضة تهدر في الفضاء
العاصفة الشريرة طردت رياح سومر الطيبة
طردت روح البلاد
الرياح الشريرة لا يمكن صدها كموج عات
تهجم سفينة المدينة
تدفع بها ممزقة الى القرار
الشعب عند الافق يجمع شتاته
وامام العاصفة يتناثر كالنيران
العواصف والزوابع الالهية
تطرد بالنار المطر
تقصف الارض لهيبا

رئيس الجوقة : وخبا ضياء الشمس الغارب في اليوم السعيد
لكنها لم تستطع اطفاء وميضها السرمدي
يعلو شامخا كالسديم
والليل بدد بيديه جهير الريح
لكن الريح الجنونية مسخت البشر
ذرى متناثره

رئيسة الجوقة : الريح تعصف بالشعب ذو الرؤوس السوداء
وعلى سومر يهجمون بالعصي الغليظة
حجزوا الشعب داخل الاسوار الشاهقة
انقضوا عليه يلتهمونه

ننكال : العاصفة الشريرة لا يطردها الرجاء
العاصفة البغيضة قيدت الشعب
شيدت على الارض العبودية
تحركت العاصفة دواليا
تهتك اعراض النساء

الجوقة : سلط الرعب على الشعب كنار حارقة
عاصفة انليل البغيضة
اقتحمت المدينة من الشباك
صبت الوباء على المعابد والاسوار

المشهد الخامس

المعلق : هجمت العاصفة الهادرة
صبت غضبها على المدينة
واستحالت انقاضا رميمة

الجوقة : مدينة نانار الرب
تحولت الى ركام بغيض
طردت من البلاد الريح الرحيمة
الشعب مبعثر في البراري الرحيبة

رئيس الجوقة : في اسوار المدينة حدثت ثغره كبيره
الجدران اصبحت بوابة مفتوحة وحيدة
جرجروا الشعب الى ساحة الاحتفال
وفجأة ظهر الغدر افعى حثيثة
تساقطت الجثث في الساحات ثكلى غزيرة
الهة النار تدفع بكتل الاجساد
في مصهر الرصاص والنحاس
ذائبة كشحم الخراف على اتون الشمس النارية

المعلق : الذين القوا بفؤوس القتال بعيدا
اصبحوا كخرقة بالية
مثل غزال مصاب الساق
مرغوا افواههم بالتراب
والمصابون بالرماح
لم يسعف احد تلك الجراح
كن يصرخن كصراخ الولادة
كصراخ امهات في احتضار
الذين التوا باسلحة الالهة جانبا
لم ينالوا الرحمة ولا الطعام
وقبل تجرع الثمالة
سقطوا صرعى على الارض
ضحايا السلاح ، هم الموتى العزل
اما الرجال الاحياء فوقفوا بصمود شامخ
ضد هدير العواصف الهوجاء

الجوقة : في اور سحق الجوع الضعفاء والاقوياء
اقفلوا البيوت على الاباء والامهات
الصغار مستلقون في احضان الامهات
سبحوا في عرقها كما يسبح السمك في الماء

رئيس الجوقة : الحراس الاقوياء فقدوا القوة

سيد البلاد اصابه الخراب
حاكم البلاد سقط في القرار
رئيس الجوقة : اشاحت الام بوجهها عن الاطفال
هرب الاباء عن الابناء
الجوقة : على ارصفة المدينة مرغوا الازواج على التراب
على ارصفة المدينة ضربوا الاطفال
وفرضت الضرائب وانتهكت الاملاك
هرعت الوجوه السوداء مذعورة
تبحث عن مأوى في سائر الارجاء
رئيس الجوقة : هربت سيدة المدينة مثل طائر افاق
ننكال هربت من المدينة كطائر افاق
رئيسة الجوقة : يد الخراب هدت البلاد
وشبت النيران في الفلال
الجوقة : وهد جيبيل الرجل الباهت اللون القنوات
بفؤوس قاضية
المعلق : العلاميون والبرابرة حصلوا على ثلاثين قطعة نقود
جزاء وحشية الافعال
رئيس الجوقة : سلطوا على المعابد الشرعية آلات الدمار
احالوا المدن الى خرائب حقيقية
وتصرخ السيدة من خلال الدموع
السيدة ننكال : آه يا مدينتي آه معبدي
رئيس الجوقة : ننكال تصرخ حزينة غارقة بالدموع
ننكال : آه يا مدينتي آه يا معبدي
انا امرأة مدينتي خراب
وبيتي ركام
آه يا نانار شعب اور قتيل وشريد
آه يا نانار مدينة اور في دمار

المشهد السادس

رئيس الجوقة : النساء تنوح خلف البيوت والاسوار
رئيسة الجوقة : العاصفة الشريرة دمرت المدينة
(اناشيد)
رئيس الجوقة : دخلت الى المدينة نينكال كعدو خلسة
وناحت على مقدسات المعبد بالصراخ
ناحت على مقدسات اور الخراب
ننكال : سلط انو اللعنة على مدينتي
وحل الخراب
انليل اغتصب معبدي
وسلط الدمار
معلق : ومن تحت الاسوار قذف المدينة بالنيران
ننكال : آه يا مدينتي لقد هدها الخراب
المعلق : ومن الذرى قذفها الاله انليل بسيل النيران
ومن خارج الاسوار قذفها بسعير النيران
ننكال : آه يا مدينتي يتحتم علي الصراخ
المعلق : ومن الجوف حطمت النيران المدينة
ننكال : آه يا مدينتي يتحتم علي الصراخ

منازلي في المدينة استحالت الى دمار
آه يا مدينتي يتحتم علي الصراخ
منازلي في ضواحي المدينة استحالت الى قفار
آه يا اور يتحتم علي الصراخ
امرأة ١ : مدينتي لم تعد كأم حنونة
الجوقة : آه مدينتي لم تعد أما حنونة
كنعجة توارى عنها راعيها الامين
المرأة ٢ : ابقاري هربت من حضائرها
واختفى بعلها الحنون
المرأة ٣ : اغنامي هربت من اسوارها
رئيس الجوقة : واختفى راعيها اليافع الرحيم
رجل ١ : غمر المطر قنوات مدينتي
مملوءة كالقبور
رئيس الجوقة : اختفى وجف فيها السيل الماء العليل
رئيسة الجوقة : اختفى الفلاح
ننكال : ولم تعد حقولي تنتج القمح
حقولي يغمرها الموت
يملؤها مفشوش العشب
حدائقي العامرة بالعسل والخمر
تملؤها الان عناقيد الشوك
جنائني الطافحة باللذائذ
استحالت مصهرا يقذف الموت
الجوقة : اختفى الرجال
كطير سقط من السماء جريح
وننكال : آه يا رجالي لقد هويتم في منحدر
ومنحدر عميق
وهكذا يتحتم علي القول
آه يا قومي لقد تلاشيتم في الحضيض
هكذا يتحتم علي القول
تبعثرت حلي وجوهراتي الثمينة
آه قومي هكذا يحتم علي القول
المعلق : جهلة لا يفقهون نادر المعادن
رمدوا بها الاجساد
ننكال : طيوري الحبيبة هربت من اقفاصها
آه يا مدينتي هكذا يتحتم علي القول
فتياني هربوا باكين
آه احبتي هكذا يتحتم علي القول
نانار : ويحي ابنائي يحملون اشارات مدن غريبة
المرأة : ابطالي سكان عدن
في الغربة وفي السجن قابعون
نانار : ويحي مدينتي استحالت سرابا
وضاعت مني سلطتي
المرأة : آه يا نانار
اور فقدت الوجود
واضعت فيها سطوتي

آه يا نانار
معبدي تحول خرابا
مدينتي تحولت الى الدمار
نانار : يا سيدتي الكبيرة انا من يبني لك مدينة
غير هذا المعبد
ننكال : لكن مدينتي تحولت قفارا
ومعبدي هده الدمار
نانار : لا لا يبني لك معبدا اخر
ننكال : غير هذا المعبد
ننكال : ويحي لقد تحطمت المدينة
واستحال المعبد الى خراب
آه يا نانار
لقد هوت مقدسات اور
وذبح البرابرة الشعب
ويحي اين الجأ اين اذهب
ويحي واسفاه
لن تبنى مدينة ولا معبد يقام
نانار : سيدتي
لا معبد ولا مدينة غيرها تقام
ننكال : يشيد هنا في الرحاب
لقد تشرد القوم عن مدينتي
وعن جنائن عدن الخضراء
يا ابناء وطني هكذا يحتم علي الصراخ
الجوقة : تشرد القوم من اور الحبيبة
آه يا معبدي
المعلق : المرأة تستغيث محمومة
ننكال : تنتزع الشعر من الاقحاف
آه يامدينتي .. آه يا مدينتي
المعلق : عيناها مليئتان بالدمع
تنوح باصداح الناي
ننكال : ويحي لن تبنى مدينة اخرى
لن يشيدوا معبدا في الرحاب
نانار : لسيدتي الكبيرة لـ يشيد معبد اخر
ننكال : ويحي مثلي كبقرة اضاعت الحظيرة
ويحي انا السيدة الكبيرة
مثلي كراع تهاوى
من ذرى الاسوار جريحا
ويحي فقدت الامل وراحة البال
طردوني من المدينة
ويحي انا السيدة لا يحتضنني مأوى
اهيم كغريب في مدينة غريبة
آه كنت احيا هنيئة
اما الان فاسكن بؤس القفار
المعلق : لا تفه بكلمة حول سيدة البلاد
في هذه اللحظات تقترب الى نانار

ننكال : اواه يا اسوار اور
الغارقة في السيل العارم
اواه يا بيتي الشرعي
اواه يا معبدي الخاوي
اواه يا مدينتي الصامتة كميناء مهجور
نانار : انت تقبعين في الركام
كثور طريح جريح
ننكال : ويحك هل اعادة تشييد المدينة
امر عسير
نانار : اواه ايتها المرأة
اواه يا مدينة اور
اواه ايتها المقدسات
دم القرابين في جفاف
اواه يا انكولوك يا معبدي الطهر
كنت تميد بالحشد
واليوم يملؤك صفير الرياح
اواه يا مدينة الركام
اواه يا مدينة الضياع
اواه يا مدينتي الغارقة في القرار
اواه يا مدينة الخراب
اواه يا مدينة الاحتضار
اواه يا مدينة عصفت بها شر الرياح
اواه يا معبد سين في اور
ان خرابك مر

المشهد السابع

المعلق : آه مدينتي آه معبدي
(اناشيد)
نانار : سيدتي ستقيمين هنا
كما يحلو لك المقام
آه يا ننكال ستقيم هنا
كما يحلو لك المقام
آه يا سيدتي الشرعية لقد دمرت المدينة
والان عامرة تتألق بضوء النهار
نانار : آه يا ننكال يا من عصفت بالمدينة هبابا
اما الان فأحيا كما يطيب لك المقام
مدينتك هدها الطوفان
اما الان فتشع بالضياء
وبعد غرق المعبد
اعيد شامخا البناء
مدينتك كانت غريبة
اما الان فهي عامرة الارجاء
هذا هو معبدك الذي اغرق بالدموع
اما الان فانعم بظليل الارجاء
مدينتك كانت غريبة
واليوم تتألق بالبهاء

مدينتك كانت ركاما
وانتم مشردون في البراري القفار
اما الان فانعموا بالراحة والاستقرار
معبدك الذي شيد من الحجارة شاهقا
جموع الشعب بحاجة اليه
فامزحوا راقصين باحتفال
لست بحاجة الى مذبحة
كالتي وقع فيها شعب الرؤوس السوداء
لم تعودي بحاجة الى المذبحة الشنعاء
نضبت على الارض الدموع والتوسلات
الارض انجزت الوعد والخرست الانين على الافواه
مدينتك كانت انقاضا
ولان تتألق بالبهاء
معبدك كان هشيما
اما الان فينعم بالرفاه
اور المقدسة كانت تنهشها الرياح
اما الان فهي زاخرة بالافراح
بشيشو لم يعرف التألق
والان ينعم بالضياء
السيدة : لم يحافظ على جيبار سالمة
اما الان فينطق بالقناعات
سارق المقدسات يرجعها ثانية
الى شعبك ذوى الرؤوس السوداء
الاب نانار : ويعيد الجنائن المقدسة
وسيدي العظيم في كيكون لم يعد متلفلفا
لم يعد متلفلفا في خرقة من قماش
والسيد الشرعي الحبيب
الان يحيا باسما في اشنيكار
والسيد الاعظم جذل لم يغادر الاسوار
المعلق : الزينة لم تنجز في (اهو) مقام الاحتفالات
ولم يبداء النقارون ولا الداربون الاحتفال
وشعبك ذو الرؤوس السوداء لم يغسل الادران
كقيعان الاواني السودا
اما الان تنعم الهيئة بالبريق والجمال
نانار : اما اغانيك الحزينة فلتصبح طروبة تصدح في الافاق
ننكال : ليتم تنفيذ الامر سريعا
المعلق : موسيقى الشعب النائمة تحولت الى الافراح
الجوقة : ابقارك عادت الى حضائرها
وستنعمين بالالبان
اغنامك عادت الى حضائرها
وستنعمين باللحم والاصواف
وعمال الحضائر الذين لم يقدموا العطاء
اما الان فينتظرون الاشارة
والرعاة الذين لم يجلبوا رضائع الاغنام
اما الان فيمتثلون لصاحبة المقام

والسماكون الذين جفت انهارهم ،
الان ينتظرون مشيئة الارباب
والصيادون الذين اصابهم الكفاف
هم الان طوع سامية المقام
ومياه انهارك الناضبة
الان عامرة بمواكب السفن
تروى حقول الزنبق والاقحوان
دروبك المليئة بعناقيد الشوك
تمخر رحابها العربات
مدينتك تنتظر كأم حنون
عودة ملكة التخوم
اور تبحث في الارجاء
كطفل هائم يبحث عن امه الحنون
معبدك يمد اليد اليك
كلفهة رجل يحتضر
اسوار المعبد الشرعي تنادي
اين انت .. اين انت
سيدتي .. لقد شردت عن البيت والمعبد
الام الوقوف خارج الاسوار كعدو
ايتها الام ننكال
هل لا تواجهين المدينة كعدو حقود
سيدتي .. لقد احببت شعبك
هل تعتزمين الرحيل عن المدن
المعلق : الام ننكال كبقرة في الحظيرة
الام ننكال كخروف في الحظيرة
الاله الاكبر : انت معنا كبقرة في حظيرتك القديمة
انت هنا كبقرة في حظيرتك القديمة
انك امراة يافعة في مخدعها الوثير
انك قديسة في معبدك القدير
(انو) سيد الالهه ملزم منك
بانتزاع قناعة الرجوع
انليل ملك البلاد ملزم
ان يقرر المصير
مدينتك الشرعية الشامخة
يعود الاله اليها في سلطانه العظيم
اور الحبيبة الشامخة
يعود الاله اليها في سلطانه العظيم
المشهد الثامن
المعلق : لقد تغير قدري
ـ اناشيد ـ
رئيس الجوقة : آه ايتها العاصفة البغيضة
لقد دحرك شعب البلاد
عواصف السماء الهائلة
زمجرت في ضروب الزمان
زرعت الالم في ارجاء البلاد

الجوقة : دحرها شعب البلاد
رئيس الجوقة : العواصف التي هدت المعابد والمدن
الجوقة : دحرها شعب البلاد
رئيس الجوقة : العواصف دمرت شاهق الاسوار
واطلقت عباب المياه
الجوقة : دحرها شعب البلاد
رئيس الجوقة : العواصف التي نالت بالايادي القذرة
محارم المقدسات
الجوقة : دحرها شعب البلاد
الرئيس : العواصف التي نهبت القوت والغلال
الجوقة : دحرها شعب البلاد
رئيس الجوقة : العواصف التي اجهضت الطيب في البلاد
الجوقة : دحرها شعب البلاد
رئيس الجوقة : العواصف التي شردت الشعب ذوي
الرؤوس السوداء
الجوقة : دحرها شعب البلاد

المشهد التاسع

رئيس الجوقة : العواصف التي دنست المقدسات
مسعورة كالكلاب
الجوقة : دحرها شعب البلاد
(اناشيد)
رئيس الجوقة : العواصف التي تجهل قدسية الامهات
الجوقة : دحرها شعب البلاد
رئيس الجوقة : العواصف التي تجهل مكانة الاباء
الجوقة : دحرها شعب البلاد
رئيس الجوقة : العواصف التي تجهل رابطة الازواج
الجوقة : دحرها شعب البلاد
رئيس الجوقة : العواصف التي تجهل براءة الاطفال
الجوقة : دحرها شعب البلاد
رئيس الجوقة : العواصف التي تجهل حنان الاخـــوات
والاخوان
الجوقة : دحرها شعب البلاد
رئيس الجوقة : العواصف التي تجهل بؤس الفقراء
الجوقة : دحرها شعب البلاد
رئيس الجوقة : العواصف التي تجهل سمو العقلاء
الجوقة : دحرها شعب البلاد
الجوقة : دحرها شعب البلاد
رئيس الجوقة : العواصف التي اجتثت الاطفال والاحياء
الجوقة : دحرها شعب البلاد
رئيس الجوقة : العواصف التي اخمدت سنا البلاد
الجوقة : دحرها شعب البلاد
رئيس الجوقة : العواصف التي زرعت بفيض الافعال
الجوقة : دحرها شعب البلاد
رئيس الجوقة : العواصف التي فجرت العنف في البلاد
دحرها الشعب

الشعب ذو الرؤوس السوداء
السيد : ايها الاب نانار
تحطيم العواصف الهوجاء حتميّ كالضياء
ونوقف تشريد شعبك ذوي الرؤوس السوداء
ونمنع هبوب العواصف
كمطر من السماء
وليعم الحب السماوي على الشعب
ولنزل احداث الحزن
في تلك الايام
وتغلقها كبوابات الليل الكبيرة
ويجب اهمال ذلك الضرب من الايام
وتعليقها على خطاف خارج بيت ــ انليل ــ الجليل

المشهد العاشر

الجوقة : لقد ولت ايام العاصفة المريرة
والمستقبل يبدأ بعد الانتصار
(اناشيد)
الجوقة : البلاد شيدت منذ زمن قديم
وعبد الشعب يا نانار دروبك بالقرابين
وضمخ الطيب الشعب ذا الرؤوس السوداء
الذي يكن لك عميق الحب والاحترام
مدينتك التي كانت ركاما
ترفع اليك قدسية الابتهال
آه يا نانار
المدينة المشيدة
تعود اليك الان شامخة ساطعة
تقترن بك بشكل ازلي
الجوقة : ملكة المدينة المشردة
تتوسل اليك كقرابين ضارعة
الملكة : ايها الرب
ايها الملك العظيم
يا من تحمل اقدار المدن
ها آنذا اتحرر طليقة من مرارة الحزن
المعلق : الالهة الام استحوذت على حقها
ستملأ قلبها الطمأنينة
الملكة بحاجة قصوى الى عطفك الالهي
وفي وجهها الذي حمل التضحية دوما
تجد الصدق
الملك : آه نانار
ان نظرتها تعيد الامل في قلوب الجموع
ويشفي شعاعها الالم المرير
وتحيا ازلية في القلوب
آه يا نانار يا نانار العظيم
مدينتك شيدت شامخة
تلهج لك خاشعة
بثناء الشكر والمديح

رحلة نجيب سرور من الموال الى المسرح

فريدة النقاش

يقوم عالم نجيب سرور المسرحي على ثلاثة دعائم اساسية هي كونه رجل مسرح شامل نادرا ما يتوفر له شبيه في الوطن العربي فهو مؤلف وممثل ومخرج في آن واحد وكونه شاعرا من طراز فريد ، ارتبطت شاعريته بالمسرح من جهة ، وبالحس الشعبي العميق الذي يشكل الدعامة الثالثة لهذا العالم الفسيح والذي لم يكتشف كله من جهة اخرى واذا كانت الاوضاع الثقافية العامة في مصر قد حالت بين موهبة نجيب سرور الشاملة وبين الجمهور العريض فقد ظلت أعماله المسرحية المنشورة تحمل هذا الوعد غير المتحقق بمسرح سامر شعبي حقيقي يصل بما فيه من شعر وتلقائية وعذوبة وبساطة الى قلوب الناس البسطاء ،لان أساسه الفكري والروحي مستمد منهم دون اي ادعاء أو تعقيد ، هذا الاساس الذي يصنع حلقة وصل اساسية بين عالم نجيب سرور وكل من عبد الله النديم وبيرم التونسي كشاعرين شعبيين تمتعا بحس مشابه وخبرة عميقة بحياة الشعب ، وهي خبرة قدم نجيب وجهها المهزوم الشجي كشاعر حين رأى بشاعة الواقع ، ولكنه ظل دائما يؤمن بالزمن القادم السعيد كاحتمال « حسبنا ان الدموع من بعدنا صارت اقل » واذا كان الانكسار العام هو الروح المهيمن على مسرحه الا ان بهية بطلته الرئيسية تظل حية وشابة ، مقاومة وعنيفة ، تتحمل الكثير من الآلام والمصائب وتصمد وتعيش بعد كل فرسانها الذين استشهدوا ، وتعيش ايضا بعد الفارس الرومانتيكي ، والشاعر الفذ نجيب سرور الذي اختار منذ بداية البداية خط حياته التراجيدي الخاص حين أسر لنا بأمنية خفية هدهدها طويلا وهي أن مثله الاعلى هو دون كيشوت ..

فما هي الاسئلة التي يطرحها مسرحه على الحياة وعلينا .. انها نفس الامثلة القديمة التي طرحها المسرح والفن عامة عن القدر والمصير ، الحياة والموت وعلاقة الانسان بالطبيعة والكون ، ولكنها جميعا موضوعة في اطار تاريخي وتفاصيل واقعية لا تكشف الحجاب عن خطوط ومصائر الكائنات الانسانية البطلة ، فالخط والمصير أشمل من ان يتحددا ببطل واحد ، ان البطل هو شعب وطبقة ، هو وطن او أمة تتوزع سماتها على افراد وطوائف ومن ثم فانها تستطيع أن تكون فاعلة بجدارة ازاء الخط والمصير . ان شخصياته بالاحرى محددة المصير من واقع مرئي وجاهز .. ولكنها فوق ذلك شاعرية التكوين والسمات والتوجه محرضة وحارة وتلك هي الفضيلة الاساسية لعالمها كله ، تماما كما أن الاصل في كل ابداع نجيب سرور انه شاعر ، شاعر غنائي رومانتيكي تحدوه نزعة متمردة وفكر تقدمي وانه لم يرض عن فطريته وتلقائيته الغلابة بديلا فسجل الافكار

ووزعها على غنائه وعلى ابطاله . اما هذا الغناء وهؤلاء الابطال فلم يولدوا مصادفة ولم يترعرعوا في عالمه الخصب نتاجا لاختيار فكري تقدمي أصيل ولا نتاجا لانتماء طبقي شعبي فحسب وانما ولدوا أيضا من تلك الدراية البارعة والعشق الصوفي للشعر الشعبي المجهول المؤلف الذي توزعت ايقاعاته وانغامه ومفرداته على العالم الذي تدفق من الوجدان الثري لشاعر كبير ..

ومن بين التجارب التي حفرت خطوطا عميقة في هذا الوجدان تجربة العذاب البشري اكثر من الفرح . ذلك العذاب الذي تعرضت له بهية وهي تمثل القرية والمدينة أو الوطن ، القرية وقد اذلها الاقطاع ، والمدينة وقد اذلها الراسمالية والوطن وقد اذله المستعمرون وحلفاوءهم في الداخل . في «يس وبهية» عمله المسرحي الاول الذي أطلق عليه اسم « رواية شعرية » ينقل أحداث الموال الشعبي الصعيدي الى قرية بهوت في الوجه البحري والتي شهدت صراعا داميا بين الفلاحين والاقطاع ، ويقدم «يس» مناضلا ضد الباشا الاقطاعي وضد المظالم المادية والمعنوية التي تقع على الناس وضد مظالم القدر التي تكتسب شكلا واقعيا للغاية :

ذات ليلة
شبت النار بدار في بهوت
واذا ما شبت النار بقرية
يهرع الناس جميعا للغياث
فالمصائب ...
انما تأتي لافراد .. وقد تأتي فرادى
في القرى .. الا ثلاث
المجاعة ...
والوباء ...
والحريق ... !
والذي حارت الالباب فيه
وطويلا .. انها ــ هذي الثلاث ــ
تطرق الابواب طرا .. ما عدا القصر الكبير
او فقولوا تطرق الابواب في كل القرى
ماعدا كل القصور !
ما علينا .. !
من رأى صفين من نمل .. الى الجحر ومنه
دائبين ..
هكذا القرية في عام الوباء
هي صفان من الناس الى حيث المقابر
ثم منها للبيوت ..
بالنعوش .

في بهوت تقع قصة الحب بين بهية وابن عمها يس ولكنه ككل حب في عالمه مجهض ، «الباشا» يطلب بهية لتعمل في القصر خادمة ككل بنات الفقراء

تذهب البنت الى القصر خفيفة
ولطيفة
كالفراشة ..
بعد عام ترجع البنت ثقيلة
مثل قربة
وذليلة
مثل كلبة
لم تعد بنتا ففي البطن جنين « ابن كلب »
وهي ايضا بنت كلب
ولهذا يتحتم ..
أن تموت
ثم تدفن !
هكذا العار يوارى في بهوت
لا لا .. ولا .. بل الف لا .. »
قالها ياسين يوما .. ذات يوم ..

ويحتدم الصراع في القرية حين يهاجم الفلاحون قصر الباشا ويسقط ياسين صريعا ، وتبقى « بهية » وبهوت .

كانت الشمس جريحة
تصبغ الافق دما قبل المغيب
ومن الآفاق عادت لبهوت
تزحم الابراج أسراب الحمام
يومها نامت بهوت
في الظلام
هكذا تبدو الليالي
في سواد القبر .. مالم .. ينقذ الناس القمر ..»

من هذه القصيدة الدرامية التي تمثل فيها ــ كما قال هو ــ تجربة بوشكين في القص الدرامي ! اذ تعرف على شعره ابان اقامته في موسكو ، انتقل ببهية من بهوت الى بورسعيد في الجزء الثاني من ثلاثيته وهو « آه ياليل يا قمر » . في هذا الجزء يتطور بتكنيك القصيد الدرامي الى المسرحية الشعرية ، فبدلا من اللوحات العشرة والبرولوج والنهاية في ياسين وبهية حيث تتسق الروائية الغنائية اذا جاز التعبير مع لتسلسل الزمني للحدث . تقع « آه ياليل ياقمر » في ثلاثة فصول بدءا من انتقال بهية من بهوت الى بورسعيد حيث تتزوج من امين صديق «يس» الى النهاية الفاجعة لامين في الفصل الثالث .

تبدأ المسرحية بافتتاحية تصل العالم الجديد هنا بعالم بهوت الذي تركناه في الرواية الشعرية ويردد صوت الراوي كلمات الختام في يس وبهية والتي تلعب دورين متشابكين احدهما يصل المسرحيتين والآخر يؤكد فكرة تعيش وتنمو من قلب العالم الدرامي والشعري لنجيب سرور وهي فكرة التناسخ ووحدة الكون واتصال حلقات التطور ونموها من داخل بعضها البعض . المادة لاتفنى .. ومن ثم نضال الناس لايضيع عبثا .. العرق

مجد والموت أيضا .. موت الشهداء والمناضلين والمحبين .
الراوي : هي تدري أننا حين نموت
لا نعود
لم يعد يوما من الموت احد
لبهوت
رغم هذا فالبذور
ليس تفنى .. حين تدفن
ربما الانسان ايضا .. ليس يفنى
حين يدفن
ولهذا قد يعود
هو ياسين لها
ذات يوم
ذات يوم
في فراشة
أو حمامة
أو يمامة
هكذا الناس جميعا يؤمنون
في بهوت
بالتناسخ .. !
ولهذا تنتظر
تحت ظل النخلتين
كل ظهر
عندما يأتي القطار
في الاذان
لتغني
« يا وابور الساعة اتناشر .. يابو عجل حديد
يا حبيبي .. يا بو عجل حديد .. »

يتسلل حب أمين العامل في وابور الطحين وصديق ياسين الى قلبها بهدوء ويدور الفصل الاول حول الصراع في داخلها بين وفائها لياسين وحبها لامين ووفاء أبيها لشقيقه والد ياسين الذي كان قد وعده بتزويج ابنته بهية لابنه وظل يحلم « بعرس الوردتين » ، ولكن الحب والحياة ينتصران ، ويصحب امين بهية الى بور سعيد حيث يعمل في « كامب الانجليز » وتودع بهية البلد .. القرية الى غربة من نوع جديد .

بهية :

اقعدي بالعافية ياامه
بابا فايتاك بالعواف
وانتي يا دارنا العواق
وانت يا برج الحمام
وانتوا يا جيرانا وجيران الجيران
يا اهالي بهوت .. عوانق
والغيطان .. والنخلتين
حتى قبرك يا ياسين
زرته يومها
وانكفيت فوق تربتك وقعدت اعيط
كان عياطي يورى ميت
صدقوني

وفي الطريق الى بورسعيد تتأمل بهية في امين ويسجل الكورس أن :
« اللي قاعد كان ياسين »

وتتصل بذلك الدلالة ، ويصبح التناسخ رمزا نضاليا ، صحيح ان امين يكتسب بعد ذلك مواصفات خاصة تختلف لكنه مثل ياسين الفلاح من قبل ، وعطية الجندي من بعد يقف على ارض مواجهة القهر والاغتصاب والمذلة بأشكالها المختلفة .

يتعثر امين طويلا .. حتى يكتشف طريق مواجهة الاستعمار الانجليزي ، يجرب طريق الصمت والاستكانة، ويجرب طريق الفردية واللامبالاة واللجوء الى الخمر .. يكتشف امين انه لم يكن قد سكت على مظالم الانجليز خوفا من الموت ، كان صمته يحمل في حد ذاته سؤالا عن الجدوى ، سؤالا عن المصير الحقيقي ، سؤالا يتجاوز الانغماس المباشر في النضال ليضع عالما صغيرا وضيقا له فلسفته الخاصة ومسالك الهرب .

امين : ما تقوليش خايف عليكي وع العيال
فيه كتير ماتوا وكانوا ابهات
زيي ... سابو امهات
سابوا برضو عيال وراهم
لحمة حمرة .. في اللفف
ما تقوليش خايف لاموت
ما انا شفت الموت بعيني الف مرة
وانتي شاهده ..
قبلها .. واحناف بهوت
(كمن وجدها فجأة)
انا اقول لك ليه سكت
صوت غريب ...
صوت غريب جواي كان بيشلني
قال لي غطرش يا أمين
انت مالك
يا أمين خليك في حالك
يا أمين العمر ماهوش بعزقه
يا أمين كان غيرك اشطر
انت قد الانجليز
فين عرابي
فين فريد
واللي بعده
واللي بعده
سعد زغلول قالها كلمة
كلمة حكمة
قال مافيش فايدة وسكت
يعني لسكت ..

ولكن امين ينخرط في المقاومة ، فذلك الذي يتزوج بهية ويولدها طفلين جميلين لا يمكن ان يكون جبانا ولا بد ان يموت في حمى النضال وسخونته المشتدة .

بهية : كل رجاله البلد شالو السلاح

ويختلط موت امين بموت عمال آخرين حتى اننا لا نميز هذه اللحظة الفريدة لموت البطل دفاعا عن الوطن. وفي الفصل الثالث تذهب بهية في حشد من النساء المتشحات بالسواد لاستلام الجثث .

المياتم من البيوت
والجثث محبوسة جوة
والحكومة قايمة قاعدة ..
خايفة موت .

ان سلطات القهر تخشى الشهداء وتحسب حساب ثورة الاهالي ... بينما يعلق الكورس على مشهد مطالبة الاهالي بالجثث ، فيلعب دورا تحريضيا مباشرا ،

احلفوا ما تناموا ياللي قلوبكم وارمة
قبل ما لورام تنام
والورم عاوز مشارط
مش مراهم . !
واسألوا يا سهرانين
الطبيب
والمجرب
جربوا قول الطبيب
وادرسو قول المجرب

في نهاية المسرحية تفرق بهية في حلم تعبيري راق تلتقي في رقصة جنائزية وفرحة في آن واحد بكل من امين وياسين وعطية الجندي الذي لا يعلن اسمه الان وقد امسكوا بالقمر وتتقدم بهية لتقطف القمر الذي حمله لها ثلاثتهم في « قولوا لعين الشمس الجزء الثالث والاخير من ثلاثية النضال والشعر . ترفض بهية الزواج من عطية لتتفرغ لتربية ياسين وامينة ، ويقترح الكورس ان تجد بهية لنفسها عملا بدلا من الاعتماد على رجل ، فتجد ان « البيوت محتاجة لسه خدامين » واننا بازاء واقع لم تتغير ملامحه كثيرا :

الام : والبيوت دي اصحابها مين ؟
كورس : ما لغينا البشرية من زمان
الام : يعني ناس زيك وزيي ؟
كورس : واحنا ناس ؟
الام : هم برضوا بشوات ؟
كورس : ولغينا البهوية من زمان
الام : بهوات ؟
كورس : ولسفينا البهوية من زمان
الام : يبقوا ناس زيك وزيي
كورس : برضه مش زيك وزي
الام : يعني تضمن لي البنيه عندهم
كورس : الا دي .

ونجد انفسنا هنا مرة اخرى امام موضوع مشابه لذلك الذي فجر الصراع من قبل في بهوت بين الفلاحين والاقطاع ، لم يتغير الامر كثيرا ، مازالت بهية تشقى وتكدح .. ولكنها تربي اطفالا للمستقبل وتنمي حبا عميقا لجندي ، حبا لا تبوح به ابدا .. اما عطية الجندي فتفوته فرصة القضاء النهائي على الملك وحين تسأله بهية .

بهية : ليه مادستش ع الزناد ؟
عطية : ليه عرابي ماكانش خلص ع الخديوي يوم
ماطوق قصر عابدين بالمدافع ليه يضيع
الف فرصة بعدها ؟؟

ثمة شيء خطأ في هذا العالم المشحون بالتضحيات والضحايا والشهداء .. انه التردد والطيبة او الخيانة التي تأتي دائما من الظهر خفية ومتسترة . يكشف عطية فيما بعد عن الفساد والخراب العميق ويكون قد شارك في حرب السويس التي تنتقل اليها بهية بأولادها بعد ضرب بور سعيد ، وفي كل عطلة يزور بهية واولادها، ويفقد ذراعه في بناء السد العالي ثم ينتقل الى عمل كتابي ليكتشف فيه مدى توغل الفساد والسرقة في الجهاز الاداري كله الذي يعشش كعنكبوت على الحياة . وفي السويس تصل بهية بائعة هي وامها ، وهناك نلتقي بالمغني الشاب الذي يعبر ببساطة عن محنة الشاعر ومحنة المثقف عامة .

كورس : عنده يجي كام شهادة
ويا عيني خالي شغل
وجعان .. والهدمة
هيه هية
صيفي شتوي مش مهم
المهم الستر بس
والنبي بيصعب عليه
كل يوم يا بهية هاتي

وحمدي هو النغمة التحتية المريرة والتفائلة للمسرحية ، هو يغني دائما ولا يكف عن شرب الخمر ، ويعشق امينة ابنة بهية ويطلب الزواج منها ، لكنه يشكو الحظ العاثر والخراب الثقافي والمعنوي الجاثم على صدره وصدور امثاله .

ويدخل ياسين الجيش ليحقق لامه امنية عزيزة : ان يكون جنديا ، وهناك يكتشف خرابا مشابها لذلك الذي لعبه عطية في أسوان وغيرها .. ويتعرض ياسين، كما تعرض عطية من قبل للعقاب .

وفي حلم طويل يأتي لبهية الشبح الذي صحبها في « آه ياليل يا قمر » لتمسك بالقمر ليحذرها من خمسة يونيه ، ويأتيها كل من ياسين وامين بملابس الحداد ، وفي الفصل الاخير تسعى بهية لابلاغ حلمها بتفاصيله للحكومة لكي تحذرها من الخامس من يونيه ، ونلاحظ هنا التأثير المباشر لشكسبير وساحرات « ما كبث » اللاتي

حذرنه مـن « ماكدف » .

ويختتم الجزء الثالث والاخير بهذا التحذير

احذروا من خمسة يونيه
احذروا من خمسة يونيه
احذروا من خمسة يونيه

وفي مسرحية قصيرة اطلق عليها اسم « يابهية وخبريني » كوميديا نقدية ، كتبها بسرعة ليهجو اسلوب جلال الشرقاوي في اخراج « آه ياليل ياقمر » ، ويقدم ما يتصور انه الاسلوب الجديد باخراج عرض يدور موضوعة حول الفلاحين . يكشف في عمله السريع هذا عن الزيف الكامن في حياة مثقفي المدن وخاصة الفنانين . وفي المقابل عن النقاء والصلابة في حياة الفلاحين ، وذلك حين يعترض الفلاحون الذين ذهبت اليهم احدى الفرق لتقديم « مسرحية آه ياليل ياقمر » .. يعترضون على أسلوب الفرقة في تقديـم المسرحية ويقدمونها هم ليتعلم أهل المدن ، وباستثناء بعض مقاطع من الحوار التـي تدور بين الفلاحين والفرقة ، لا يقدم النص جديدا .

في « منين أجيب ناس » يترك نجيب سرور بهية الى نعيمة التي تطوف بلدان الوادي مع النيل بحثا عـن جثة حسـن المغنواتي الذي احبته واحبها وغنى لها ولمصر فأثار حفيظة الظالمين ، ومرة أخرى يطوع الموال الشعبي ليصنع منه لا قصيدا دراميا وانما عملا تراجيديا متكاملا تقف في قلبه نعيمة ـ مصر أوزوريـس رمـزا للاتصال والنمو ، وحيث تقف جثة حسـن على كل شاطىء منذرة ومحذرة ومثيرة للاسئلة ، وحيث تتوقف نعيمة في رحلتها الطويلة للبحث عنه فتلتقى بالفلاحين وعمال التراحيل والصيادين والحوريات الرواة لتحكـي قصـة حياتنـا المعاصرة .

حسن حكاية ورواية وغنوة ما تمتش
لكن يموت المغني وغنوته ما تموتش
الغنوة زي الشعاع عايش في دمع الشموع
ومش خسارة البكا .. جودي ياعين بالدموع
يا ليل يا عين ياليل .

نعيمة تحمل رأس حبيبها لتصلها بالجسد وتعيد له الحياة تماما كما لمت ايزيس جسد أوزوريس وفي كل لقاء مع أهل الوادي تسترجع العاشقة الوفية طرفا من قصتهما .. قصة المظالم وقصة مقاومتها

العمدة مش راضى
حكم القوى في الضعيف
وأبويا راجل ضعيف
ويخاف من العمدة

ولكن العمدة ليس الا تجسيدا ضعيفا وخائـرا لقهر اكبر

ليقولوا كانت زمان الارض دي لينا
وخيرها كله لنا والعهدة على مينا
طبوا الديابة على حدودنا في غفلة ليل
من يومها واحنا حزانى واسألوا المواويل
عدى علينا جدع مرة من الجدعان
مغنواتي ونایاتي والمخبي بان
وحلفنا بالدم لازم أرضنا ترجع
ونعيد ليالي الهنا لما القمر يطلع

وفي كل مكان تذهب اليه نعيمة تكتشف تفسيرا لمقتل حسن يقدمه أمل الوادي ، وفي كل مرة نجد ان غناء حسن كان يرتبط بالمقاومة وكشف المظالم لا بالحب وحده :

وحسن كان فاهم الملعوب وقال
وعشان قال حبيناه
وعشان قال دبحوه .

من الفصل الثالث تأتي الساحرات بنعيمة الـى كهفهن للخلاص النهائي منهـا وهـن يرمزن مباشـرة للصهاينة الذين لا يفرق الشاعر بينهم وبين اليهود :

اسرقوا مغزلها منها
واغزلو لها بيه كفن
م النهاردة كلمة السر القمر
والقمر يعني « الهرم »
افتحـوا للسر بير
واكفوا ع الملعوب ماجور
واوعوا مصري يكشـفه
نيموهم ...

وتتدخـل الحوريـات لانقاذ نعيمة .. وتتوالـى تدخلات العمال والفلاحين والصيادين والطلبة .. ومع اغنية حسـن يتردد الهتاف الشعبي « الجلاء التام او الموت الزؤام » ، ومع تطور ايقـاع المقاومة واشتداده تحفر نعيمة حفرة لتوارى فيها رأس حسن التي انقذتها وصحبتها في رحلتها الطويلة وتهيل عليها الرمل وتخطو فوقها أملا في بذرة تهديها لها روح حسن ثم تبدأ نعيمة بهية ـ مصر مشوارها من جديد

ابتدى مشـوار جـديد
لسه قدامك هوايل

في المآسي ثمة قدر محلق ومحدق ولا مفر منه ، وفي كل اعمال نجيب سرور المسرحية ثمة قدر معلق ايضا ، وهنالك أسرار دفينة ، والانسان السر المغلق على ذاته، ولكن القدر والاسرار لها وجوه وتبديات واقعية للغاية ،

ولكن واقعيتها تكتسى بشكل عبثي يتفاقم ذاتيا ، فالفساد حلقة شريرة متصلة ومحكمة مثلها مثل القدر ، وقهر الظالمين جاثم على حياة المظلومين ، وفي تفاصيل الواقع ، سواء كان على المغلوبين ان يواجهوه في صورة الاجنبي او في صورة الاقطاعي ، او البيروقراطي نجد ان هذه الدائرة المحكمة تطبق في صورها السفرية وشرها المنذر كقدر قديم لامفر منه ،الكورس في « قولوا لعين الشمس »

ما هو برضو كان امين
قبل ما يبطل قتيل
يعني قولي قتلوه
مرتين

بهية : وادى حمدى
شهادات
شهادات
والمقدر هوه هوه .

في « آه ياليل يا قمر » ، كان لابد لامين ان يموت
كان يموت لو ما اشتغلش
هنا ولا هناك على حدسوا
كان يموت م الجوع بدال ما يموت ياعيني
بالرصاص .

وللفجيعة ايضا معادلها الاجتماعي والواقعي المباشر، فهي ليست شرا غير مفهوم ، سواء كانت تلك الرصاصة التي اردت ياسين قتيلا في بهوت ، أو تلك التي اردت أمين من بورسعيد ، او السكين التي ذبحت حسن المفنواتي . ولا تأتي نبوءة العرافات والساحرات والحوريات عفو الخاطر او استلهاما لرؤى عالم ميتا فيزيقي وانما تنبثق من جوهر الفعل الانساني .. ان التحذير من خمسة يونيو او رقصات الجناز والفرح في احلام بهية ، او نصائح الحوريات بدفن الراس حتى تنبت من جديد هي جميعا استلهام واضح ومباشر لحركة البشر التي تتقدم أو تتبعثر لكنها لا تفقد ابدا طاقة الرؤية المضيئة فبهية تعيش ونعيمة كذلك .. !

هنالك وجه آخر للعجز الذي يبدو قدريا يكمن في تهاون الناس او تخاذل الزملاء والرفاق وتفشي الخوف. تخاطب نعيمة الكلب عنتر الذي صحبها في رحلة البحث الطويلة :

ايه يا عنتر
آخرة المشوار ده ايه
انت شاهد ع البلد
قلبها بيقول حسن
بس خايفه م العمد
طب وتفرق ايه يا عنتر
لو قلوب الناس معاه
ولا ضده .
ما هو في الحالتين غريق
اللى لم فاتهم في بر
ولا بحر
وفاتوه
والغريق بيمد ايده
ولا ابد تتمد له
لما جاري يستخبي جوه داره
والديابة بتهاجمني
يبقى برضو بيهاجمني زيها
وان كلت لحمي الديابة
تبقى يا عنتر كلتني
علشان جاري استخبى
سابها تستفرد بي .. يعني يبقى كلني
مش كدة ؟!

وترتبط بالقدر المحدق ذي البعد الواقعي فكرة تنفيه وتستخرج من قلب الظلام خيوط النور والامل في المستقبل والاستمرار مهما ابتعد الحلم ، تلك هي فكرة التناسخ « تقول الحورية لنعيمة » .

حورية : افحتى في الرمل حته
حطى فيها الراس .. ها يرجع طيرها تاني .
كلنا بنرجع يا حلوة في شكل طير .

وترتبط فكرة التناسخ لا بروح البشر وحدها وانما بالكون كله وتعبر عن نفسها في نوع من الوحدة الكونية التي تلف كل شيء وتصنع الحميمية الشاملة التي تضع الانسان في قلب الكون وتؤمن له تلك الفعالية الخاصة حين يترك بصماته في كل مكان منه . تقول بهية لامها :

بس شيء جوانا يا امه
جوة خالص
شيء غريب لكن ضيق
زي صوت جاي من بعيد
م النجوم
م القمر
صوت كده يوشوش لنا
ايوه ويأكد ويحلف ميت يمين
اننا كنا هنا ...

ومن قلب هذه الوحدة تكتسب الاشياء نفسها انسانية فيصورها كأنما هي احياء واناس لا تحمل دلالات

فحسب وانما تحمل انفاسا شاعرية ايضا. ولفكرة التناسخ والتفرع تركيبة شكلية خاصة تتمثل في اللغة التي يطمح الشاعر ويسعى بجهد جهيد الى التعرف على اصولها وفروعها ومنابعها وحركتها يقول عن «ابي العلاء» الذي تأثر به شعره بصورة واضحة « انه بادىء ذي بدء يعطيك مفتاحا آخر سريا الى عالمه هو «قلب الحروف» او عكسها ، بعد ان اعطاك ابدال الحروف ، حتى ليصدق عليه ما قاله احد الشعراء عن « واصل بين عطاء » : « عليم بابدال الحروف .. »

يتحكم الشعر بصورة تكاد تكون مطلقة في بناء عالم نجيب سرور المسرحي ، وتتحكم التلقائية العذبة التي لا تخضع نفسها ابدا لضرورات منطق البناء في هذا العالم الشعري والمسرحي كله ، فيأتي سرديا وتقريريا في الغالب الاعم ، يقوم كما يقوم استخدامه للكلمات على التداعي الخاص به وبتركيبته النفسية والذهنية .. ومن ثم لا يفقد تواجده ابدا في كل الشخصيات .. انه هو الشاعر – موجود في بهية ونعيمة في المراكبية والصيادين وعمال التراحيل والبحارة والجنود .. انه هو الضمير الخاص بكل هؤلاء .. هو الشاعر الذي تتوزع نفسه عليهم جميعا ، هذا التوزع الذي يشكل صلب وحدة عالمه وجوهرها . تقف التراجيديا في كل مسرحياته على حدود الميلودراما واحيانا ما تتوغل فيها ، لكن هذه الميلودراما موظفة بمهارة توظيفا اجتماعيا وسياسيا مباشرا .. يأخذ الشعر بيدها بعيدا الى حد ما عن العاطفية الزائدة .

ويلعب الكورس في بنائه المسرحي دورا اساسيا ، فهو يعيده آلى المسرح الشعري بكل طزاجته مستخدما كل وظائفه بجراة تحل له كثيرا من مشكلات البناء المسرحي ، فيكشف عن العالم السري الخفي لاحداثه وشخوصه ، ويخرج بها من فرديتها ليعطيها الدلالة العامة ، ويوفر للمشاهد أو القارىء قدرا أكبر من المعلومات والابعاد لم تكن لتتوفر بدونه ، فهو الضمير الغائب ، أي ضمير المؤلف في اغلب الاحيان لكنه يتوزع في شكل رواة وساحرات وحوريات ومجاميع ويختلط بالصيادين وعمال التراحيل ويحاور . بهية ، تنقسم نفسها الى قسمين ليصبح صراعها الداخلي ازاء الحب والاختيار اغنى واعنف ، يقول نجيب سرور ان « الحياة نفسها ذات طبيعة ثنائية ، ظاهرة وباطنة ، خارجية وداخلية ، مظهرية ، وجوهرية ولا يمكن لاية صورة ان تدعى لنفسها الحق في أن تعتبر واقعية ما لم تبرز هذه الطبيعة الثنائية للحياة وللناس وللواقع ، وبنفس الدرجة من الوضوح .. ولا يمكن ان يتم هذا في المسرح بالذات دون وسيط ، وليس أروع من الكورس وسيطا في هذا المجال . » وقد استخدم نجيب سرور امكانيات هذا الوسيط المنقول عن تراجيديا اليونان الى اقصى حد وحمله الكثير من الاعباء والاسرار ليضفي على عالمه غنى بلا حدود ، وينقذه من احادية البعد الذي يهدده باختياره الدؤوب لموضوع واحد هو صراع المغلوبين على امرهم ضد القدر الخاص بهم .. ضد الواقع ... هذا الواقع الذي سعى كل ابطاله ميتين واحياء الى تجاوزه ، كما سعى هو بطريقته الخاصة سعيا ممضا من اجل هذا التجاوز

– لو نسافر يا بهية
لو نسافر !!

وقد سافر الشاعر .. ذلك السفر الطويل الغامض لكنه حمل كلا من بهية ونعيمة رسالته قبل الرحيل .

تيار الرفض

في المسرح المصري المعاصر

زينب منتصر

لعل العنوان الذي اخترناه لهذه الدراسة [تيار الرفض في المسرح المصري المعاصر] يدفع بنا مرة واحدة منذ البداية ،في قلب موضوع هام وضروري وحيوي ، ذلك انه بقدر ما يحمل هذا الموضوع من اهمية بالغة تتعلق بمسار مسرحنا العربي المعاصر ، بقدر ما تتفجر به ومنه قضايا حية وملحة ، لا تقف عند حدود الرغبة التواقة للمعرفة العامة او المجردة، ولا عند حدود الرغبة في الكشف الروحي او العقلي او الوجداني لعدد من القضايا الفنية . وانما تتخطى هذا وذاك . مستهدفا تعرية الواقع ومشاكله واشكالاته الاجتماعية ، والسياسية ، والاقتصادية ، محاولة أن تحث الجماهيروان تحرضها على الفعلِ المستبصر ، والاستبصار الفاعل .

وربما من هذا المنظور قد فرض علينا العنوان نفسه [... الرفض !!] على الرغم من ان البعض قد يقول :

لماذا لا نطلق عليه التيار الغاضب انتماء لهذا الشكل الذي تطور فيما بعد على يد بيسكاتور وبرخت الى المسرح السياسي ـ أو هكذا اطلق عليه ؟

وبالرغم من ان البعض الاخر ، قد يقول لماذا لا نسميه مسرح الوثيقة والحقيقة ؟

او قد يقول طرف ثالث لماذا لا نسميه مسرح المقاومة والمواجهة ؟

وتأتي محاولة اجابتنا على هذه الاستفهامات وغيرها لتؤكد ان هذا التيار ، بما يتضمنه من مسرحيات ، تحمل فيما بينها مقومات التسميه التي اخترناها مهما اختلفت مضامينها ، أو تنوعت أساليبها ، أو تعددت اشكالها الفنية . بل ان هذه التسمية تظل ـ كما نعتقد ـ اكثر شمولا ، من تسميات أخرى عديدة في مقدمتها التسميات السابقة المقترحة . وان كنا لا زلنا مطالبين بتعليل لهذه التسمية .

اننا نرى باختصار شديد في البداية ، وقبل ان ندخل في التفاصل هذه التسمية ، تلخيصا لمسار المسرح الضروري ، لانماء حياتنا العربية الثقافية الان .

على اننا لا نتحدث عن مسار جديد للمسرح ، فبذور هذا المسرح ترجع الى سنوات بعيدة وان كانت ثماره الناضجة قد ظهرت منذ بداية الستينات في مصر،

وتوهجت بها الساحة العربية وحتى بداية السبعينيات. الامر الذي يجعلنا نتلمس حدودا واضحة في هذه الدراسة في ضوء ظروف تلك الفترة ، للوقوف على اسباب التسمية التي لا تنفصل بالضرورة ، عن عوامل الظهور ، واسباب النضج . ولهذا رأينا أن نأخذ بالاطار التالي مسارا للدراسة ، حتى نتمكن من طرح فكرتنا حول هذا التيار ، بما يستحقه من اهتمام :

اولا : الوقوف عند سبب تسميتنا لهذه الظاهرة في المسرح المصري بالتيار الرافض .

ثانيا : اسباب ظهور هذا التيار ، ومحاولة تتبع خطوات نموه حتى تبلوره على هذا النحو .

ثالثا : القسمات العامة التي اتسمت بها مسرحيات هذا التيار .

رابعا : امثلة تطبيقية لعدد من نماذج هذا التيار المسرحية .

لا نعتقد أن هناك فنانا أصيلا بغير موقف فكري محدد ، ولا نعتقد أن هناك ابداعا حقيقيا بغير قضايا حية ترتبط بمصائر ، ومصالح اوسع الجماهير . كما اننا لا نعتقد أن هناك تيارا فكريا او فنيا بغير سند اجتماعي له في واقعه يأخذ منه ويعطيه . ولا نعتقد أن مفهوم الرفض من واقع الصراع الاجتماعي والسياسي عند أصحابه في المسرح العربي المعاصر ، ينفصل عن هذه النقاط الثلاث المتصلة . فقد جسدت اعمال هؤلاء الفنانين روح المقاومة الشعبية العربية تارة ، وكشفت النقاب عن حقيقة المقاتل العربي وما يواجهه في معركته المصيرية مع عدوه الامبريالي والصهيوني تارة ثانية . وعن ضرورة تواجده في مناخ سياسي واجتماعي يستطيع من خلاله ان يملأ صوره بالديمقراطية الصحيحة تارة ثالثة . وعن احقية القوى الاجتماعية المسحوقة بالتمتع بحياة حرة كريمة ، وعن انشدادها ونضالها من أجل مستقبل خال من الاستغلال بكل صوره والوانه .

على اننا لا نستطيع ان نفصل ظهور هذه الاعمال وبلورتها ، في تيار محدد . عن بدايات واسباب ظهور فن المسرح عامة في العصر الحديث – عندنا نحن العرب – وعن مسار المسرح المصري خاصة في الخمسينيات وبداية نضجه ، وهو يلتحم بالقضايا الاجتماعية التي تطالب بحقوق اوسع الجماهير . مهما اختلفت المعالجة الفنية والفكرية ، مهما تعددت المدارس والاساليب .

واذا كانت القضية الوطنية . قد وجدت لنفسها حجما كبيرا على خريطة المسرح العربي ، منذ بواكيره المسرحية الاولى ، بحكم ما كان يواجه الانسان العربي من اشكال واساليب الاستعمار – الانجليزي ، والفرنسي ، والعثماني – . فان التاريخ يحفظ لنا ان زعماء ومناضلين قد ساهموا مساهمة اكيدة . لا بالنضال السياسي فحسب . ولكن بالعطاء الابداعي المسرحي في وضع القضية الوطنية على هذا المستوى ، وبهذا الحجم .

لقد الف الزعيم مصطفى كامل مسرحيته [فتح الاندلس عام ١٨٩٣] والف عبدالله النديم رفيق احمد عرابي قائد الثورة العرابية مسرحيته [الوطن] . وكتب ابو خليل القباني مسرحياته الوطنية في سوريا ، الامر الذي جعل الوالي العثماني ينفيه خارجها ويتوعده بعقاب الاستانة .

ولم تفارق القضية الوطنية او القومية ، نمو المسرح العربي عامة حتى وقتنا هذا . وان كان قد أضيف اليها عدد آخر من القضايا التي افرزتها الظروف المعاصرة بتعقد صراعاتها ، وتشابك علاقاتها – التي سنعرض لها تفصيلا فيما بعد – والتي شكلت عوامل اضافية تعطي الانسان العربي طاقة اكبر للتحدي ، وقدرة اعظم على التصدي وثقة اعمق في النفس ، وفي حتمية كسب الصراع .

لقد كان لتزاوج القضية الوطنية ، والقضية الاجتماعية على المسرح لحنا وطنيا اجتماعيا جديدا . يتميز برؤية فكرية ، وجمالية وفنية ناضجة . بالقياس الى بواكير الاعمال المسرحية العربية . هذا النضج الذي قد يرجع في بعض اسبابه ، الى تطور الشكل المسرحي بعد ان تعمق مضمون القضايا التي يتحدث عنها المسرح من جهة . والى عوامل تتعلق بنمو العامل المسرحي الذاتي من خلال ضرورته في الواقع من جهة ثانية . فضلا عن استيعاب خبرات المسرح العالمي ومنجزاته والاستفادة منها في مراحل التطور الفني والجمالي الجديدة .

على أن فترة الستينيات من هذا القرن تلخص ذلك . بل وتمنحنا القدرة على تتبع ظهور ونمو هذه التجارب مجتمعه في تيار محدد في المسرح المصري ، والتي ربما منحت هذا التيار تلك التسمية ... الرفض !!

لقد تميزت بداية الستينيات في مصر بتحولات تطمح لبناء الاشتراكية ، بما اشتملت عليه من تأميم للبيوك الاجنبية ، واقامة القطاع العام . وتحجيم دور القطاع الخاص في التجارة والصناعة ، وانهاء دور الشركات الاحتكارية العالمية ، وانشاء الصناعات الثقيلة ، بما تمثله هذه المنجزات غيرها من حماية للانسان المصري البسيط من الاستغلال . وتدعيم موقفه النضالي والانساني ضد مستغليه ، وسارقي قوته اليومي ، وتفجير طاقاته المبدعة والقاهرة ضد مغتصبي أرضه العربية في فلسطين .

وعندما وقعت الهزيمة . هزيمة يونيو – حزيران – ٦٧ . وجدت القوى المضادة للتحولات الاجتماعية والثورية ، والتي استطاعت ثورة – يوليو – أن تصفي جانبا من قاعدتها المادية في قلب المجتمع المصري ، في حين استطاعت هي ان تحتفظ بجانب كبير من تأثيرها الفكري فيه .

هذه القوى ـ المضادة ـ كانت تحاول دائما ان تحول دون ظهور صوت الكادحين كاملا لا على منصة المسرح وحسب ، بل وفي الواقع المعاكس ايضا لقد وجدت فرصتها الثمينة ـ عقب الهزيمة مباشرة ـ لاطلاق صيحاتها الانهزامية الرجعية المواليه للغرب الاحتكاري . محاولة بذلك تعميق الشرخ الذي اصاب كل مصري ، بل وكل عربي في الصميم تحت وطأة الهزيمة .

على ان ظهور هذه القوى تمثل فكريا من مجموعة من الدعوات التي كانت تحاول ان تنال من روح الفتوة ، والمقاومة ، والعطاء ، والفداء عند جماهير الشعب الذي صمم على مواجهة الهزيمة ، والاستمرار على طريق تحرره الوطني وتقدمه الاجتماعي .

وكان طبيعيا ان يتبلور رفض الجماهير لهذه الدعوات وغيرها في ظهور صوت يمثل هذا الرفض مسرحيا ويمنحه وجودا وحياة على خشبة المسرح العربي . وليس من قبيل الصدفة اذن ان يكون ظهور مجموعة من المسرحيات التي شكلت فيما بينها هذا الصوت الرافض شكلا من اشكال التصدي لهذه الافكار والدعوات الرجعية، والانعزالية ، والانهزامية . بل كان ظهوره نبتا شرعيا لبيئته الاجتماعية ، ومناخه السياسي ، وعمقه النضالي .

وقد راينا هذا الصوت بعد النكسة مباشرة . يرفض الهزيمة بشكل خطابي ومتحمس ، وانفعالي . اكثر منه ناضجا ، ومكتمل الرؤية مثل مسرحيات [اغنية على الممر] لعلي سالم ، والشهيد لعلي مصطفى امين . ولكن هذا الصوت سرعان ما اكتسب طعمه ملوحة الارض ، وحدة صوت العاصفة التي تزمجر من اجل ان تستاصل الاشجار اليابسة ، والطحالب الطافية على البرك الآسنه .

من هذه الروافد الاساسية تشكلت القضايا الرئيسية ، والتي التف حولها ، وآمن بها هذا الصوت . حيث اضحى تيارا رافضا لكل اقنعة الزيف من حوله ، وفي واقعه مع حرصه على ان يصب جام غضبه على اعدائه واعداء امته . وكان رفضه منصبا على قوى اجتماعية تكشر عن انيابها في الداخل . وقوى استعمارية تناصبه العداء في الخارج . وبقدر ما كان رافضا ، غاضبا ، ساخطا اتجاه هاتين القوتين اللتين تمثلا وجهين لعملة واحدة . كان متدفقا منسابا يصب ابداعه في نهر البسطاء عارضا قضاياهم بالتصريح احيانا ، والتلميح في كثير من الاحيان . تحت مظلة المسرح اذا سنحت له الفرصة ، او بين دفتي كتاب اذا احكمت القبضة دونه . ولهذا نرى انه ما يزال موجودا رغم تعنت الظروف المختلفة ، ووقوفها للحيلولة دون ظهوره او تواجده .

على اننا ونحن نطرح هذه الخلفية التاريخية الاجتماعية التي نما عليها هذا الصوت . وتغذى حتى اضحى تيارا . فاننا نؤكد في الوقت نفسه . على تواصله واستمراره في العطاء ، رغم كل عوامل الملاحقة والمصادرة . وهذا السبب الاخير ـ بالاضافة للاسباب السابقة هو الذي شكل اسم [التيار الرافض في المسرح المعاصر] انه باختصار يرفض الذل ، والخنوع ، والاستغلال ، والاستلاب ، ويؤكد على ضرورة الثورة الطموحة لانسانية الانسان العربي ، لتحقيق استقلاله ووحدته العربية الشاملة .

غير انه من الصعوبة بمكان . ان نفصل هذه القضايا الاساسية ، والتي اعتبرناها مضمونا لهذا التيار . عن الاشكال والاطر ، والاساليب الفنية المختلفة التي اضاف بها هذا التيار للمسرح العربي بشكل على ، قيما فنية ، او جمالية حديثة هي بحق في مقدمة انجازاته الابداعية التي ارساها ، على امتداد فترة تطوره ونموه .

لقد كانت القضايا الجوهرية ، والضرورية التي يحاول الدفاع عنها هذا التيار اولا .

وكانت رغبة هذا التيار في ايصالها ناضجة ، مكتملة الى القاعدة العريضة من الجماهير ثانيا .

ثم كان المناخ الذي يقوم فيه ابداعه بكل شروطه ، وضغوطه ، وملابساته ، ثالثا .

في مقدمة العوامل التي انتفت لهذا التيار اشكاله الفنية المتنوعة ، والتي يمكن تلخيصها في الاساليب التالية :

اولا : العودة للتاريخ العربي ، واستلهام روحه المناضلة الوثابة ، وصولا الى وجدان وعقل اكبر مساحة من الجماهير . عن طريق ايقاظ وعيها العريق الضارب في اعماق التاريخ ، مع الارتفاع بقيمة العمل الابداعي المسرحي فوق حدوده الاقليمية الضيقة . الامر الذي يعطي امكانية شحنه برموز عربية تاريخية عظيمة تلخص تاريخ نضال الامة العربية في مواجهة مصيرها وعدوها الحالي . ومن هذا المنطلق تتمكن من مخاطبة الجمهور العربي الكبير في شتى الاقطار العربية .

ولم يلجأ الكاتب في هذا الاطار الى رسم بطولة شخصية بعينها لغرض تسكينها تاريخيا . او اعجابا بالتاريخ بشكل عام ، بما يمثله من ماض للامة العربية . وانما كان محاولة لتخطي بعض العقبات التي قد تحول دون طرح رايه محاملا في واقعه المعاصر .

ومن هنا فقد لجأ بعض اصحاب هذا الاستخدام ، لشد جلد التاريخ على وجوههم بغرض تحريكه ، واستمراره ، واستحداثه ، لاضاءة قضايا في الواقع المعاصر . بل وتحريك هذه القضايا بدورها من خلال حركة التاريخ ، وتفاعله وانفعاله .

والامثلة على ذلك كثيرة او متنوعة . فشخصية الحلاج في مسرحية صلاح عبدالصبور [الحلاج] . هذا الرجل الذي خلع خرقته الصوفية ونزل الى مجاميع البسطاء يدافع عن حقوقهم في ارض الله الرحبة . قد تصلح مثالا على ذلك فعبد الصبور اذ يعتمد على هذه الشخصية التاريخية [الحلاج] في مسرحيته . نراه لم

يتقيد بحرفية التاريخ ، وانما اكتفى بالزي التاريخي لها لبضيؤها بأفكار جيلة من واقع همومه المعاصرة .

ثم نرى شخصية الحسين لعبدالرحمن الشرقاوي في مسرحيته [ثار الله] وهي تسير في الدرب نفسه . حيث الحسين رمزا للثورة العربية ، يضحي بنفسه من اجل ان تحيا مبادئه وقيمه ، ليظل نبراسا يقبض عليه احباؤه ، ومريدوه مواصلين مسيرة العدل ، والحق ، والحرية .

ونحن اذ نضرب المثال بهاتين الشخصيتين ، فانما نقدم نموذجا متقاربا في اطار ايقاظ التاريخ مسرحيا . ودفعه للمشاركة في تثوير الواقع المعاصر .

ثانيا : استلهام تراث القصص الشعبي العربي الذي استقى جذوره من الحضارة العربية ، وعلى امتداد تطورها ، والذي اكسبه الوجدان العربي تمايزا خاصا . والذي لا يزال يتجدد ، وينمو ، ويزدهر . من خلال خصوبة هذا الوجدان ، والامثلة على ذلك كثيرة ايضا ...

من بينها على سبيل المثال مسرحية [على جناح التبريزي وتابعه قفه] وفيها يقف بنا كاتبها [الفريد فرج] حول شرعية توزيع الثروة بين كافة فئات الشعب العامل . والفريد اذ يأخذ من حكاية [الف ليله وليلة] مادة المسرحية لا يقف بنا عند حدودها التراثية . وانما يضيئها من خلال قضية الحاضر ، التي ركزها في معالجة موضوع الثروة الحقيقية ، والحلم بالثروة الوهمية من قبل اميره الوهمي ، وعلاقته بالرعية الفقيرة ، وتحايله على مجموعة التجار لتعرية جشعهم ، واستغلالهم لهؤلاء الفقراء .

ومثال ذلك ايضا مسرحية [الزير سالم] للكاتب نفسه ، والتي استقى جذورها من التراث الشعبي ، محاولا ان يؤكد من خلاله على قضية العدل . كما ان هناك العديد من المسرحيات ضمن نفس الاستخدام ، مثل مسرحية (على الزيبق) ليسري الجندي التي ترفض البطولة الفردية ، مؤكدة على ضرورة البطولة الجماعية من واقع الظروف المعاصرة . ومسرحية [الاميرة تنتظر] لصلاح عبدالصبور حيث يقتل الشاعر فيها الخديعة والانتظار مؤكدا على الفعل المتحرك لامتلاك المصير والمستقبل . ومسرحية [ايوب] لفاروق خورشيد التي يؤكد فيها ان الشر نابع من الارض لا من السماء ، رافضا الانصياع لاوامر غيبية .

ثالثا : استحداث أشكال جديدة لم يعرفها المسرح المصري من قبل ، او بمعنى اخر تطوير اشكال اولية ومحاولة اكمالها وصولا بها الى اشكال فنية ناضجة الى حد كبير .

فقد حاول بعض الكتاب الاستفادة من التجارب العالمية في هذا الاتجاه . فاعتمدوا الشكل الوثائقي ، على سبيل المثال ـ الذي اشتهر بها بيتر فايس وبيتر بروك ـ. فقدم الفريد فرج مسرحيته [النار والزيتون] مستعينا بهذا الشكل الوثائقي كما قدمه يسري الجندي في مسرحيته [اليهودي التائه] . وحاول نبيل بدران بجدية . ان يستفيد من شكل مسرح الكباريه السياسي الذي عرف في سوريا باسم مسرح [الشوك] . وهو اطار ينتقد جانبا من جوانب الحياة العامة . يصعد به ليربطه بالمناخ السياسي ، تحت السخرية اللاذعه ، والنكتة المرة ، والمفارقات المضحكة ، والحدوته السريعة القريبة الى الريبورتاج الصحفي الساخن . فقدم [نبيل بدران] مسرحيته [كلام فارغ جدا] وفيها يتداخل الحلم بالواقع لتصوير كابوس الحيـاة الاستهلاكية ، التي يعيشها الكادحون مستعينا بالمصباح السحري وعلاء الدين .

وضمن هذه الاشكال الجديدة على المسرح . فقد ظهر مسرح القهوة حيث يقدم عرضا بسيطا بعيدا عن تكنيك المسرح التقليدي . من خشبة مسرح او وسائل اضاءة ، وصالة محددة .. الخ .

ووسط قهوة فقيرة ـ الطراز البلدي ـ وبين جمهورها يقف الممثلون يعرضون مسرحيتهم معتمدين على صدق كلمتهم ، ومرونة حركاتهم فقط بلا ادنى رتوش ، أو افتعا ل. فقدم [ناجي جورج] مسرحيته (اني اعترض) على قهوة (بتاتيه) وفيها يناقش العلاقة بين المستغل والمستغل ، بين المالك والمستأجر بين السيد والعبد ، بكافة اشكالها المعاشة . وليدة الانفتاح . وهو يؤكد على ذلك من خلال تواجدهم في مدينة مفتوحة هي مدينة بورسعيد [هونج كونج] الجديدة . وبالطبع كان الدخول الى بتاتيه ـ اسم القهوة الواقعة في ميدان العتبة احد ميادين القاهرة ـ حيث يتحرك الممثلون دون مقابل اللهم الا ثمن كوب الشاي ، او فنجان القهوة .

وحاول [يسري الجندي] ان يطور ، وان ينضج مسرح السامر الذي بدأ مسيرته بأفكار (توفيق الحكيم) في محاولة خلق لغة ثالثة تجمع بين اللغة العامية ، واللغة الفصحى في (يوميات نائب في الارياف) و (الصفقة) . والذي شهد تطورا على يد (يوسف ادريس) ، واكده (محمود دياب) في مسرحيته (الزوبعة) ، وواصل رحلته معه في مسرحيته التالية هي (ليالي الحصاد) .

وقد اعتمد (يسري الجندي) هذا الشكل وتميز فيه من حيث بناء مسرحياته ، وشخوصه وعالمهم الخاص فقدم (عنتر وعلى الزيبق وحكاوي الزمان وحكاية جحا بعل البلدية) . وجميعها تستقى جذورها من حكايات منتشرة في الريف المصري . وبأشكال السامر البسيط الذي اعتاد عليه الفلاحون في حلقات سمرهم وهم يتناولون السير الشعبية . لكن يسري لجأ الى شحن هذا الاطار البسيط برموز اجتماعية واضحة . يقترب

دورها من التحريض المباشر ضد كافة اساليب واشكال القهر والاستنزاف والاستلاب الانساني .

ولعل اسم (عبدالعزيز مخيون) كمخرج يرتبط بتطوير ونشر هذا الشكل ، في قرى مصر الفقيرة . حيث حاول من خلال بعض تجاربه في هذه القرى ان يستعين ببعض من نصوص المسرحيات القريبة من هذا الشكل ـ شكل السامر في القرية المصرية ـ بما تمثله من مادة طيعه تخدم تصوراته كمخرج من جهة . كما انها تخدم تطوير ، ونشر هذا الشكل من جهة أخرى .

فقدم منها على سبيل المثال (الصفقة) في احدى قرى مصر الفقيرة . محاولا انضاج افكارها بما يميله واقع القرية المصرية المعاصرة . فجعل العلاقة بين الفلاحين وبين البيك القادم من المدينة ، والذي سيطر على قوتهم ، وعلى ارضهم علاقة مفتوحة في نهاية العرض للجدل والنقاش ، من قبل الفلاحين الحقيقيين الذين اشتركوا في تمثيل ادوار المسرحية . الامر الذي يتشابه الى حد ما مع أدوارهم في واقعهم اليومي . بالاضافة لمجاميع الفلاحين الفقراء الذين شاهدوا العرض ، في ساحة القرية الجرداء وقد كانت خلاصة الجدل ، والمناقشة تتركز في ان قضيتهم ، اي قضية الفلاح وحقه في امتلاك ارضه لن تحسمها الا الفأس الواعية المدركة لجوهر الصراع الطبقي بين الفلاحين المعدمين المستغلين ، وبين البيك المالك والمستغل .

رابعا : اعتماد اشكال مسرحية بسيطة ، تنسجم مع القضايا الاجتماعية الساخنة والمباشرة وهي اشكال لم تفقد أصلا مدلولها الفكري او الاجتماعي بانتهاء الظرف الذي صدرت عنه ، اضافة الى أن مؤلفيها نجحوا في أن يحملوها مواقف درامية ، وانسانية ، تتخطى حدود رد الفعل المباشر لتخاطب قيما أصيلة بعيدة وعميقة ، في وعي من تستهدف مخاطبتهم في الاساس . ومثال ذلك مسرحية علي سالم (انت اللي قتلت الوحش) . حيث استعار اسطورة أوديب الاغريقية كغلاف خارجي لا يحسه سوى المثقفين ، مؤكدا ان اللغز الاني . لا تحله الا السواعد المجتمعه . انه يرفض أوديبا عصريا . ويطالب الاخرين اذا أرادوا أن يحلو اللغز وينقذوا طيبه .. وطنهم . ان يجمعوا جهودهم لصد هذا الخطر الداهم ، الرابض على حدودها . وان يتصارعوا معه مجتمعين . ومسرحية (عفاريت مصر الجديدة) للكاتب نفسه وفيها يناقش أزمة الديمقراطية ، وسطوة الحكم البوليس في اختفاء رجل القانون ، والصحفي . مؤكدا على أن اسلوب القمع ، هو تحد صارخ لانبل القيم الانسانية . وعاملا من عوامل تشويه الواقع . حيث نرى رجل القانون ، يتحول الى مدرب للرقص الشرقي . والصحفي الى مشعوذ ـ منوم مغناطيسي ـ يتاجر بسموم فتاكه ومسرحية (العرضحالجي) لميخائيل رومان الذي يؤكد فيها ، على حق الشعب في ابداء رايه ، واختيار طريقه ابتداء من الزوجة من مواجهة التقاليد والعرف . وانتهاء بأفكار الكادحين في مواجهه الشارع واخبار الجريدة . ولهذا ربما بدا صوت بطلها (حمدي) خطابيا اكثر مما هو تحريضيا .

ومسرحية (قولوا لعين الشمس) لنجيب سرور التي يقترب فيها من ازمة البرجوازية الصغيرة المتذبذبة بين تطلعاتها وانتماءاتها . والتي تدعى انها تحاول اصلاح الكادحين والمطالبة بحقوقهم . ولكنها لا تستطيع تحقيق ذلك الا باصلاح نفسها أولا . لتتمكن من مواجهه عدوها. رعدو البسطاء كقوى اجتماعية صلبة ، وراسخة ، وواعية لاهداف القوى الاجتماعية الاخرى المناوئه لها في المصالح والاهداف .

خامسا : ظهور بعض المسرحيات التي تحاول ان تقول كلمة غاضبة ، ومقاومة ، وحقيقية في جوهر الصراع الاجتماعي والوطني الذي ترى انه ، يراد لنتائجه ان تصب في اتجاه مصلحة التجار ، والسماسرة ، والراسمالية العالمية .

وقد كانت بداية ظهور هذا الشكل في مسرحية الفريد فرج (جواز على ورقة طلاق) في أواخر عام ١٩٧٠ والتي استعان فيها بأسلوب الميلودراما ، والغناء ، والمنولوج الفردي ليتمكن من طرح قضيته حول جوهر الصراع الطبقي . ثم رأينا مسرحية (حب وفركشه) لصلاح جاهين في أواخر عام ١٩٧٤ . وهي تستعين بفرقة الجاز الغربي مستفيدة من موضوع سبق وأن عالجه (دورينمات) في مسرحيته (زيارة السيدة العجوز) .

ورغم أن المسرحية تتسم بخصائص العروض الموسيقية الخفيفة ، الهادفة الى المتعة والاستهلاك لكنها كانت تؤكد في مجمعها على احقية الشعب المصري ، امتلاك ارضه واستقلال ارادته الوطنية العربية . وربما كانت مسرحية (دنيا البيانولا) لمحمود دياب تأخذ نفس المضمون في اطار من الحبكة الدرامية المحكمة ، مع انسجام الاغاني والالحان الوطنية العذبة ، والرقصات الجماعية الموظفة لخدمة مضمون المسرحية اساسا . فأضحت الصورة المكتملة الناضجة لهذا الشكل المسرحي مع تأكيدها على رفض المليونير القادم والواهم في شراء الارض ومن عليها ـ علما بأن هذه المسرحية قدمت عام ١٩٧٥ . وبعد شهر من عرضها أحرق المسرح بما يحتويه من وسائل عرض لهذه المسرحية الضخمة .

ترانا من خلال رصدنا السابق قد نجحنا في الاقتراب من طبيعة هذا الصوت الذي تبلور كتيار رافض في المسرح المصري المعاصر . أم ترانا لا زلنا مطالبين بعد ذلك بمصاحبة بعض من نماذج أبطاله في رحلتهم الفنية ،

والفكرية التي منحتهم استقلالهم فيما بعد ، وربما تواجدهم في نهر المعرفة تحت أضواء المسرح . واذا لم تكن مصاحبة هذه النماذج في رحلتهم ضرورية لاكتشاف وتحديد ملامح المسرح الذي تمثله . فانها في الاقل ضرورية وهامة للتأكيد على عمق واصالة هذا التيار في مسرحنا المعاصر .

ان هؤلاء الابطال شكلوا فيما بينهم قيما ، ومعالم عامة ، حتى ولو بدا ان قلة منهم قد حاولت ، أن تتشح بثوب خاص . بل لعلها بذلك تؤكد على على ثبوت هذه القيم وتلك المعالم ، ولا تنفيها .

* ان هؤلاء الابطال عموما في ملامحهم العامة . هم بشر عاديون ، سواء كانوا قادمين من قلب التاريخ ، او من رئة الحاضر . لا يحملون رخصا جاهزة ، ولا تفويضا الهيا ، او سلطويا . بل يحملون رسالة محددة وللكلمة وللفعل على السواء . ينتمون لكل ما هو عامل ، ومنتج ومؤثر ، مهما اختلف البطل وعيا وموقعا .

ولعل أبرز هذه السمات العامة التي يتصف بها هؤلاء الابطال ، يمكن أن تدخل في أطار النقاط التالية :

* ان هؤلاء الابطال هم في الاساس نبت لمصر ، بل ونبت للامة العربية . لذلك نراهم في الغالب ابطالا ثوريين . او يلقون الضوء على بديلهم الثوري في الواقع ، حين يخفقون في تحقيق مهامهم ، وهم يعتلون خشبة المسرح ، يقولون ما يؤمنون به مدافعين عنه . وهم في كثير من الاحيان يرتكبون فعلا ثوريا ـ وان لم يكتمل ـ . مؤكدين ضرورته وجدواه في حياتنا المعاصرة . امام ساحة المتفرجين ، والتي لا تنفصل عن الساحة الاجتماعية الواسعة . كان هذا هو موقف الحلاج ، والحسين ، وصلاح الدين الايوبي او بالاحرى أسامة القادم من أشبيلية يحمل باب الفتوح ليعطيه للاخير . والقرندل الشاعر الذي جسد بقتله للحبيب المخادع . قتل الانتظار والخديعة .

* وفضلا عن أن هؤلاء الابطال ، يعبرون عن طليعة الوعي الاجتماعي والفكري في المجتمع . فهم يجدون ذلك تجسيدا عمليا داخل فئة معينة ، او شريحة اجتماعية محددة وهي مصممة على تحقيق حياة حرة كريمة ، مبنية على العمل ، والحرية للجميع . مثلما رأينا في (الزير سالم ، والعرضحالجي ، واوديب ، وليلى والمجنون ، وعفاريت مصر الجديدة) .

* على ان هذا البطل ربما يتدثر بملامح فرد . ولكنه لا يحمل دعوة فردية ذاتية ، ضيقة او مغلقة . بقدر ما يحمل تجميعا حيا لمطالب الاغلبية العريضة من فئات الشعب العامل . معبرا عن طموحهم ، وحقوقهم . ومعاناتهم في الوقت نفسه . وربما يكون هذا البطل هو المجموع نفسه ، الذي يخرج علينا ـ جمهورا وقراء ـ بمعاوله وخوذاته . طارحا افكاره ، غاضبة ، ماصفة . دون مراوغة او تشويش . ولعل مسرحيتي (انت اللي قتلت الوحش) (والنار والزيتون) تقدمان مثالا على ذلك .

* ان هذا البطل يصب كل رفضه ، وجام غضبه على كل الصيحات الانهزامية والرجعية ، والاقليمية ، محاولا ان يحصن القوى التي يخاطبها ويؤمن بها ، وينتمي اليها ، ضد هذه الافكار وغيرها من قبل القوى المناوئه الاخرى صاحبة المصلحة في اطلاق تلك الافكار وفي احتواء هذا البطل أساسا لتحويله كأداة تدافع عن مصلحتها .

* من خلال النقاط السابقة لعلنا نلاحظ أن الخريطة التي تتوزع عليها ادوار هذا البطل كبيرة ، ومتشعبة . على الرغم من ثبات قاعدة انطلاقه الاجتماعية ، والفكرية، وانتمائه للجماهير الكادحة . ولهذا فقد رأينا هذا البطل في بعض ادواره يوجز رأيه ، ويكثف مواقفه ضاغطا على القضايا الملحة في الداخل . وفي بعضها الاخر يلحم القضية الاجتماعية ، بالقضية الوطنية بالقضية القومية . بحيث اضحى في بعض المسرحيات ، صوتا جماعيا كوراليا ـ اذا صح التعبير الموسيقي ـ يجسد اماني واشواق الشعب كله في مواقفه النضالية الصامدة الصامدة . ولعل هذا البطل الجماعي يبدو بوضوح في مسرحيتي (دنيا البيانولا) و (باب الفتوح) لمحمود دياب .

على اننا ونحن نقترب من الجزء الاخير في دراستنا هذه ، وهو الجزء التطبيقي محاولين ، ان نبلور الافكار السابقة ، التي قد تبدو للبعض مجرد استنتاجات تنطبق او لا تنطبق على مسرحيات هذا التيار . مؤكدين على امتلاك أصحاب هذا التيار لمجمل الافكار السابقة . من

واقع مسرحياتهم ، بناء ، وشخوصا ، وصراعا ، ومضمونا في الوقت نفسه . فاننا لا نستطيع الا ان نختزل عشرات المسرحيات التي تنتمي لهذا التيار الى ثلاث مسرحيات ، لا تمثل لنا انضج نماذجه ، ولا تراعى عن ترتيب عروضها او نشرها في كتاب . ولكنها تقدم بعضا من القسمات العامة التي تحدثنا عنها نظريا فيما سبق .

وهذه المسرحيات هي (النار والزيتون) لالفريد فرج . و (الحلاج) لصلاح عبدالصبور . و (باب الفتوح) لمحمود دياب . ونستطيع أن نؤكد منذ البداية . ان هذه المسرحيات الثلاث على الرغم من اختلافها في الموضوع ، والاسلوب الفني . الا انها تصب في اتجاه واحد .

لعل مسرحية (النار والزيتون) تؤكد بطولة الصوت الجماعي ، والذي أسميناه الصوت الكورالي في تجارب هذا التيار المسرحي . ولان هذه المسرحية تعتمد الشكل الوثائقي سندا جماليا لها ، فلهذا نراها تستهدف احداث صدمة نفسية لدى المشاهد ، قبل أن تتمكن من مخاطبة درجة تالية . ومن الطبيعي بناء على ذلك أن تلجأ الى استخدام الوثيقة التاريخية ، الاحصائية العلمية ، والتحقيق الصحفي الاخباري ، والاحاديث التاريخية عقله بالدرجة الاولى ، بينما تأتى عواطفه ووجدانه في والمعاصرة الموثقة . لتصنع من هذا الكم الهائل في النهاية كيانا متجانسا متكاملا ، يمثل جسدا حيا لقضية عربية مصيرية . كما انه من المبرر أن يأتى استخدام شاشة التليفزيون ، والشريط السينمائي ، والغناء الجماعي والفردي ، والرقصات الجماعية ــ كطقس اجتماعي خاص ــ بين مفردات هذا العمل التي تكون عناصر عرضه المسرحية . وهو يوزع أدوار ممثليه لكي يلعب كل منهم اكثر من دور مستعينا بالماسك وبعض لاكسوارات البسيطة موحيا بالشخصية ، اكثر من كونه معبرا عن تقمصها بالكامل .

والقضية التي يطرحها هذا العرض هي فلسطين .. او حق الشعب الفلسطيني في العودة الى وطنه السليب . غير أن الكاتب اذ يعتمد اسلوبه الفني على النحو السابق. فهو يحصنه بالحقائق العلمية المحددة ، وبالمواقف التاريخية المؤكدة ، وبالاحصائيات ، والارقام الموثقة . فضلا عن انه يوسع اطار دعوته . وهو يؤكد سلامة القضية بدعوة كل القوى التقدمية ، والمحبة للسلام وتحقيق العدل الى الالتفاف والاصطفاف لتأكيد عداله هذه القضية .

ولعلنا نستطيع من خلال نشيد المجموعة الافتتاحي ان نستلهم تلك الدعوة التي تؤكدها احداث المسرحية فيما بعد .

المسألة تخصك . ان كنت في لبنان في ليبيا .. كنت في المغرب

اودعك تقول ما يهمنيسن .. المسالة تخصك
علشان عليك الدور .. حييجي بعدنا دورك
علشان حياتك .. علشان بلادك
حريتك .. دارك .. ومستقبل ولادك
ان كنت في اسيا في افريقيا في اوربا
ان كنت ساكن ركن هادى في بلد هاديه
ولا بالك .
ان كنت عاشق حلوة بتحبك . ولو كان الهنا عنك
اوعك تقول ما يهمنيش ... المسالة تخصك
خذ بندقية ، أو علم ، أو ميكرفون
وادخل معانا الصف .. صف الثائرين
دى المسالة تخصك .

وهكذا .. وبهذا النشيد الافتتاحي ، يدعونا الكاتب للمشاركة الواعية ، بالفعل الواعي ، في الفعل الواعي . ولذلك نرى بعده الممثلين ينشطرون شطرين . الاول تتعدد نماذجه وهو مؤمن بعدالة القضية . والثاني تتباين فئاته وهو عدو لنفسه قبل أن يكون عدوا للاول لانه عدو للتطور ولمنطق التاريخ . وهكذا ايضا صنع (الفريد فرج) من ادواته الفنية ، والفكرية نسيجا حيا متجانسا لتاريخ هذه القضية على ارض اصحابها الحقيقيين هم العرب منذ عام ٤٨ وحتى ما بعد عام ١٩٦٧ . بل اقدم العصور .

وبين حشد من الاصوات الصهيونية التي تعبر عن التوسع المبنى على الاغتصاب والعدوان . يتبلور صوت اصحاب الحق الفلسطيني من ممثل المقاومة الفلسطينية حيث نراه يقول :

من أجل الوجود كبشر . ان يكون لنا وطنا ، ومجتمعا

وايماننا في فلسطين حرة ، ديمقراطية . فلسطين انسانية

نغوص المعركة موحدين الصفوف .

على ان المسرحية تحمل صوتا اخر يحذر اليهود انفسهم من الدعوة الصهيونية كحقيقة عنصرية — نازية حديثة — وكدعوة فتاكة بيهودي العالم انفسهم . ربما قبل ان تكون دعوة تهدف الى الفتك وتمزيق الوحدة العربية .

واذا كانت هذه المسرحية قد حركت القضية الفلسطينية على عمقها التاريخي وعلى قاعدة اجتماعية نضالية تتمثل في قوى جماعية ، للدفاع عنها تتناسب مع هذا العمق وتلك الاهمية . فان (باب الفتوح) تصطحبنا ايضا الى ايام بعيدة في وجه التاريخ العربي .

انها ايام انتصارات صلاح الدين الايوبي على الصليبيين ولكنها لا تتركنا في سراديب هذا التاريخ . وانما تبعث في قلبه ووجهه القديم دما جديدا معاصرا . تجعلنا نتنفس من رئته حرارة ما نؤمن به وما ندافع عنه من واقع صراعنا المعاصر .

ولهذا نراها تأتي بأسامة ابن يعقوب من اشبيلية (ربما يمثل صورة المثقف الثوري لدى المؤلف نفسه محمود دياب) معتليا جواده ، محتفظا بكتابه باب الفتوح — كدستور ثوري — بين ضلوعه ، مصمما على تسليمه للسلطان صلاح الدين ، لكي يكمل نصره العسكري ، ويحمي هذا النصر ويطوره من اعدائه في الداخل والخارج معا .

لكن أعوان هذا السلطان ، وحاشيته الفاسدة يحولون دون وصول أسامة اليه . وعلى رأسهم مؤرخه عماد الدين المتزلف ، المزايد ، والشرطة ، غير ان (باب الفتوح) ينحت رحلته التي أتى من اجلها ، من موقع اسامة الاندلسي في اقصى الغرب ، الى مواقع انتصارات صلاح الدين العسكرية في عين جالوت في اقصى الشرق ، وداخل القدس نفسها ، يصل (باب الفتوح) الى ايدى اصحابه الحقيقيين الذين يحفظونه ، ويدافعون عنه حتى الرمق الاخير . وحين تتمكن الحاشية ، حاشية صلاح الدين من القبض على الرفاق السبعة الذين يحفظون (باب الفتوح) . يكون (باب الفتوح) نفسه قد انتشر في بقاع الارض العربية . يبحث لنفسه عن مريدين جدد ، ورفاق اخرين .

ولم تكن اللغة التي صاغ بها (دياب) مسرحيته بعيدة عن هذه المعاني كلها . *ولم تكن مجرد زي تاريخي* ، تتحرك وظيفته في اطار هذا التاريخ . وانما كانت دعوة تحمل كل دفء الحاضر للتغير ، والثورة ، والتقدم .

انه يقول على سبيل المثال في احد صفحات (باب الفتوح) :

عبيد الامة نوعان .. نوع يباع في اسواق النخاسين والنوع الاخر سجين الخوف والحاجة .

ما من شيء يدفع عبدا ان يستشهد ، ليصون الحرية لاسيادة .

ان يحمي ارضا هو لا يملك فيها شبرا
ان يحفظ عينا هو لا يأخذ منها جرعة ماء .
ان يمنح دمه ليحيا جلادوه .

وهكذا لم يكن باب الفتوح حاملا لحكمة التاريخ فحسب . وانما كان يحمل دستورا جديدا — مانيفستو — للواقع الحالي ، وعلى الذين يؤمنون بأهمية تغييره . ان يعتنقوه ، وان يؤدوا مهمة (اسامة ابن يعقوب) التي استشهد دونها .

واذا كان أسامة ذلك المثقف . قد حمل الصفحات المضيئة بالفكر الثوري التي ضمها باب الفتوح . فان الشيخ ابا الفضل ذلك الكهل ، الذي عاصر القدس قبل غزو الصليبيين لها . يبدو هو الاخر مصمما على استرجاع بيته بعد انتصارات (صلاح الدين) . وحينما يغتصب المرابون ، وحرس (صلاح الدين) بيته ليعبثوا فيه مع فتاتهم اليهودية اللعوب ، ويقذفونه على رصيف الشارع . يظل مصمما على الا يترك هذا الرصيف حتى يسترد حقه ويدخل بيته مرة أخرى مهما كلف ذلك من تضحيات .

على ان المسرحية في بنائها الفني ، وحبكتها الدرامية ، تأخذ شكل الرحلة الحافلة بالصراع ، وخوض المعارك من اجل مصير محتوم . ان الرفاق السبعة يفتتحون المسرحية بمناقشة حول اختيار بطل عربي تاريخي يعبر عن احتياج واقعهم . وهم اذ يعثرون عليه يخلقون له معادلا موضوعيا يعبر عنه (بأسامة بن يعقوب الاشبيلي) . حيث تبدأ رحلتهم في مصاحبة اسامة بكل الصراعات التي خاضها

لكي يصل الى السلطان دون جدوى . ومن هنا يبدو ان سقوطه ، سقوط اسامة الاشبيلي ، هو محاولة — من الكاتب — لاسقاط كل اقنعة الزيف والاستغلال والقهر من حوله .

لكن افكاره — اسامة — تبقى متوهجة ، ومشرقة ، تتنفس كل يوم في عقل عربي جديد ، وفي وجدان عربي جديـد .

واذا كان اسامة القادم من اعماق التاريخ ، يحمل رغم عمق هذا التاريخ ملامح بطل عصري بالفكر الجديد الذي يملأ عقله ، قبل ان يسقط شهيدا ليسلم الراية للرفاق الاخرين . فان صلاح عبدالصبور يخرج لنا من غار التاريخ ومحرابه (الحلاج) بلحمه ودمه ولحيته الصوفية . ذلك الصوفي الزاهد في الدنيا ، ومتع الارض ، والذي يخلع خرقة الصوفي لينزل الى البسطاء ، يرشدهم الى الطريق القديم ، طريق الحرية والعدل والمساواة . ان الحلاج يقول :

والعدل مواقف
العدل سؤال ابدي يطرح كل هنيه
فاذا الهمت الرد ، تشكل في كلمات اخرى
وتولد عنه سؤال اخر يبغي ردا
العدل حوار لا يتوقف بين السلطان وسلطانه .

لكن الحلاج لا يجد الارض ممهدة تماما تحت قدميه . لكي تحتضن بذرته وتحميها من اعدائها . اذ سرعان ما تجتهد هذه الاعداء اي القوى التي يروعها احقاق الحق ، بل ويتناقض مع مصالحها عمق التغيير الذي يدعو اليه هذا الرجل المصلح — اجتماعيا — . فتحاول ايقاعه بالحيلهبنصب الفخ له تلو الاخر . وهكذا يجد الحلاج نفسه فجأة متهما بالزندقة والالحاد . غير اننا نكتشف ان الحلاج اي خلع خرقة الصوفي من على جسده حتى لا تحول دون وصوله الى اوسع قاعدة من جماهير البسطاء وارشادهم نحو مصلحتهم الحقيقية . لم يستطع ان ينزعها — الخرقة — من قلبه ووجدانه . ونراه مستسلما للتهمة ، متمنيا لقاء محبوبه الذي اوشى بسر العلاقة — علاقة الصوفي بمعشوقه — حيث نراه يقول :

. . . اذا ابصرته ابصرتنا واذا ابصرتنا ابصرته .

وهو يكمل هذه المناجاة الروحية الصوفية . بانه يطلب المغفرة والتوبة غير عابيء بجسده ومشكلته الارضية الامر الذي اثار مجموعة من الاسئلة حول جوهر موقف هذا الحلاج وحقيقته مسرحيا .

لماذا نزل الحلاج للبسطاء تاركا خلوته ، وخرقته الصوفية وقد باح بسر علاقته الروحية بمعشوقه ؟

ثم لماذا تصدى الحلاج للظلم ، والفساد بشكل واضح في بداية ولوجه الحياة الدنيوية ؟

واخير لماذا استسلم الحلاج للتهمة الموجهة اليه ، وهو يعلم بأنها مبنية على التلفيق والافتراء . وارتد مرة ثانية الى وجوه الصوفي مناجيا ، ومحلقا من السماوات النقية البعيدة عن هموم الارض ومشاكل بسطائها ؟

ولعل المشهد الذي افتتح به (صلاح عبدالصبور) مسرحيته يضيء لنا جانبا من الطريق المؤدي الى اجابات منطقية على هذه الاسئلة . لقد صدمنا منذ البداية بجثة الحلاج ، وهي معلقة على جذع شجرة يعبر الى جوارها بعض المارة . وهم يقولون :

لقد قتلناه لكي تبقى كلماته .

والذي لا شك فيه ان نزول الحلاج للساحات العامة ، محرضا البسطاء على المطالبة بحقوقهم من السلطان المستبد وحاشيته . قد حدد منذ البداية ايضا مصير ذلك الصوفي المصلح . لكن الحلاج نفسه بموقفه السلبي المتواكل في المسرحية تحديدا . قد عجل من هذا المصير بلا ادنى مبرر واضح او منطقي .

لقد اكتشف ملامح الحلاج بوجهين اختلطا وافترقا باستشهاده . لقد نزل الى الناس يحمل عقل المناضل الحقيقي . وقلب الصوفي الناسك . لكنه لم يمتلك عزيمة الفارس وسلوكه . ولهذا لم تبق من بعده سوى بضعة كلمات . كلماته التي تضيء للمارة من بسطاء عصره طريقا جديدا الى العدل والمحبة والمساواة . ولهذا ايضا اضحت رحلته رحلة فكرية ذات ملمح خاص . اكدت قيمة الفكر في التعبير عن قضايا الواقع المأزوم الذي يواجهه ويتصادم معه . وان بدت هذه القيمة في النهاية متجافيه مع خرقة الصوفي التي ظل قلبه ينبض تحتها حتى استشهد في سبيلها .!!

وبعد .. لعل هذه الامثلة التطبيقية اكدت ما سبق وان رصدناه في مقدمة هذه الدراسة ، من خصوصية لملامح هذا هذا التيار ، ولتكوين نماذج أبطاله . اكثر مما ساهمت في اضاءة الاعمال المسرحية التي عرضنا لها . آملين ان تأتي ثمار هذا التيار في المستقبل القريب اكثر تمايزا ، ونضجا ، واكتمالا . وكان هذا هو مجمل القصد .

الدراما الانكليزية الحديثة

ريموند وليامز
ترجمة : عبدالواحد محمد

في بعض انواع المجتمعات يعكس الافتراض القديم : الحياة طويلة والفن قصير . فظهور عمل جديد يختلط بشكل لا سبيل الى الخلاص منه بظهور انماط جديدة وهذه هي حالة المسرح المعاصر خاصة بسبب انغماسه التام بانماط الحياة العاصمية . وبكل بساطة اذا اقتفينا هذه الانماط فاننا نفتقد على التو الاحساس الحقيقي كله بانفسنا وبالفن . فسرعان ما يصبح أي نمط بطبيعته قديما ويزول لاسباب ليست اكثر ولا اقل من الاسباب التي ترعرع فيها . وفي الوقت نفسه ، ان بامكاننا ان نستجيب بحدة ضد عالم محكوم ظاهريا بنمط من الانماط . ومن الممكن ان نفشل في ان نلاحظ بأي قدر مناسب من الانتباه ، العمل الحقيقي والتحولات الفعلية التي علقت بتيار هذا النمط . ففي الدراما الانكليزية الحديثة، نلاحظ فوضى متطرفة واصطفائية، لكن في الوقت نفسه، نلاحظ تدفقا مهما من الحيوية والنشاط . وانه من العسير جدا، في غمرة الامور المعاصرة ، ان نجد سمات ملائمة . فمن الممكن الاعلان عن موجة ومن ثم تاليف كتاب عنها على اساس صدور عملين او ثلاثة اعمال لكتاب شباب نسبيا . وبسرعة تروج نعوت نقدية قصيرة النفس . مع ذلك فالواجب بذل الجهود من اجل نعوت نقدية ومن اجل محاولات في التحليل التاريخي . وبرايي الخاص هو اننا نستطيع فقط ان نبدأ بفهم الدراما الانكليزية الحديثة ، باي شكل ثابت ، ان وضعناها في سياق التطور العام للدراما الاوربية الحديثة منذ التحولات الحاسمة في اواخر القرن التاسع عشر .

ان العامل الاول هـو اننا في انكلترا ولمدة ثمانين عاما كنا نمتلك دراما متطورة . ومع ان المسرح بشكل عـام خـدم الاقلية من الناس فقط ، لكن من بين هـذه الاقلية نشأ صنف منها واضح السمات . وهذا الصنف يرجع الى الفترة الحرجـة في الثقافة الاوربية البادئة عنـد الجيل الاخير للقرن الماضي . ففي ذلك الوقت ، وفي ميادين فنية وفكـرية كثيرة ، انسلخت اقلية من الطبقة الوسطى السائدة من عادات طبقتها الخاصة . قبل هذا كانت هناك انسلاخات فردية لكن الانسلاخ الحالي كان جوهريا جدا بحيث برزت مؤسسات جديدة مثل ظهور المسارح الحرة او المستقلة التي انتشرت عبر اوربا ووصلت الى انكلترا في التسعينات من القرن التاسـع عشر . ومنذ ذلك الحين فان تطور الدراما فنا كان في عهدة المسارح الحـرة . ولم يعدْ عملها سوى ان يكون نسبة مئوية ضئيلة مـن المسرحيات المكتوبة او الممثلة فعلا ، لكن مع استثناءات نادرة ، كان عملها هو الوحيد الذي يمكن النظر اليه بجدية تامـة خارج حدود مكانه وجيله الخاصين .

ومهما كان الامـر ، فالمسارح الحرة كانت هزيلة دائما . ففي انكلترا ، كان من النادر لاي مسرح حـر ان يعمر اكثر من مواسم معدودة . لقد كان مسرح الغالبية هـو المسرح الناجح نجاحا معقولا ، ولانه في العادة مسرح غير خلاق تماما ، فقد كان يتبنى ، في جزء من برنامجه، اي عمل ثابت الاصول في المسارح الحرة . وهذا معناه انتشار المسرحيات الجيدة ، لكنه ايضا حرم المسـارح الحرة كالمعتاد من فرصة اي تطور ثابت طويل الاجل . والسبب الرئيس للظهور العام للاصطفائية وللسرعـة القصوى في ظهور الانماط المتعاقبة ، كامن في حالة التوتر الشديد في شؤون المؤسسات الاجتماعية .

ان دراما الطبقة الوسطى التي بدات في القرن الثامن عشر ، لها أشكالها التقليدية الخاصة التي استمرت في خدمـة مسرح الغالبية . وفي الاساس تتعلق هذه الاشكال بالمنظر والمشجـاة (ميلودراما) والهزليـة (الفارس) Farce من ناحية وبالملهاة العاطفية والمأساة العائلية من ناحية اخرى . ومن بين هذه الاشكال لم تظهر مسرحية ذات ايـة اهمية . لكن يوجد ايضا شكلان اخران لهما تاريخ مختلط ، همـا : الواقعيـة العائلية والدرامـا الرومانطيقية . والاخيرة لها جذور ترجع الى عصـر النهضة ، اما الاولى فهي بكل جلاء شكل جديد لدرامـا الطبقة الوسطى . وفي عهد الانسلاخ ، اي في الربع الاخير من القرن التاسع عشر ، كان لهذين الشكلين ان يتطورا عن طريق المسارح الحرة . ان كلا منهما بلغ ذروته عند ابسن Ibsen الذي يظل ذا اهمية سائدة . كما انهما بقيا مهمين في المسارح الحرة الى وقتنا هـذا .

كان الانفجار ينحو جزئيا نحو الواقعية : انه تمرد ضد دراما الطبقـة الوسطى التقليديـة في احسن اوان لمخاضها . ان الطرح الرئيس لهذا التمرد كان ومايزال طرحا بسيطا تماما الا وهو : ان ما يبدو على انه دراما واقعية انما هو في الحقيقة سرد اكاذيب . انها ليست دراسـة عن الناس الحقيقيين في مواقف حقيقية ، بل انها عـن شخصيات تقليدية (سطحية مفرورة) في مواقف تقليدية (مسرحية وغير واقعية) . ان كل طور من اطوار هـذا التمرد شهد الاحتجاج نفسه ضد التقاليد القديمـة المصطنعة لمسرح الغالبية ، كما شهد النوع نفسه مـن الهجوم المعاكس : الذي هو ضد الاقحام المغامر لشخصيات جديدة ومشكلات جـديدة وافكار جـديدة في وسـط المسرح . لقـد كسبت الحركـة التمردية مسرحيـات رئيسة عديدة الى صفها ، بدءاً من (الاشباح – ١٨٨١) الى (منظر من فوق الجسر ١٩٥٥) . لكن ، على نحـو نموذجي ، جرى تطعيم الشكل الدرامي القليدي بمضمون جديد . وهذا يعني بشكل طبيعي تماما ، ان دراما جديدة من هذا النمط قـد نوقشت على وجـه الحصـر تقريبا بلغة المضمون الجديد .

مـع ذلك ، لم يكن الانفجار على هذه الشاكلـة وحسب . ففي بحر الثمانين سنة الاخيرة ، في المسارح الحرة ، شهدنا ابتكارا اعظم للاشكال الدرامية الجديدة اكثر مما كانت عليه في اية مرحلة سابقة . لقد اختلفت بشكل ملحوظ المصطلحات المبتكرة لوصف تلك الاشكال الجديدة . فما بين التعبيرية والرمزية والمسرح الملحمي والدراما الشعرية المعاصرة وما بين اللامسرح يوجد قدر كبير من التداخل . وان من الممكن تصنيف هذه الاشكال اخذين بعين الاعتبار اعمال دراميين معروفين ، لكـن في الحقيقة ان ما هو اكثر اهمية هو ان نلاحظ ما هـي الصفات المشتركة بينها . وقبل كل شيء هذا هو الرفض لاشكال الواقع الدرامي الذي جعلت منه دراما الطبقة الوسطى شيئاً مألوفا . والاحتجاج الان هو أن المسرحيات في مسرح الغالبية ليست واقعية بشكل واف . ففي مثل هذه المسرحيات تكون البداية مغلوطة تماما .

فالدراما التقليدية كما يظهر ، تبدأ وتنتهـي بالمظاهر الخارجية . فهي مهتمة بان تصمم على المسرح غرفة ذات مظهر حقيقي واناسا حقيقيين يجرون احاديث بجرس حقيقي . هذا شيء صحيح تماما الى حـد مـا لكنه ليس كذلك في المحصلة النهائية ابدا . فالعالم الكلي للتجربة الداخلية غير المتساوقة عادة ، والعالم الكلـي للعملية الاجتماعية التي تجعل التاريخ غـير واضـح الحضور على السطح ، مطروحان جانبا على قـــدم المساواة . وكلما بدت اكثر واقعية صارت بالفعل اقل واقعية .

لقد اتخذت هذا الحكم مصادر واسعة الاختلاف جـدا . فقد اتخذه المسيحيون والافلاطونيون المقتنعون بوجود واقـع روحي وراء الواقع الظاهري اعظم واشد حسما . كما اتخذه رجال تأثروا بانواع جديدة مـن الفلسفة وعلم النفس فاقتنعوا ، لاسباب مختلفة ، بان

سطح الحياة في الغالب خادع ، ولكي يلمس الواقـع فمن الضروري أختراق هذا السطح . واخيرا اتخذه الثائرون الاجتماعيون المهتمون بالاختـلاف بين التركيب الخارجي للحياة وبين تركيبها الاعمق ، وبين الوعي الزائف والوعي الحقيقي . ومن هذه المواقع المختلفة جميعها تصاعد الهجوم على ما صار يسمى بالدرامـا الطبيعية . وصار الاجماع على ان شكلا دراميا يعيد ابراز السطح ببساطة، مهما كان امينا ، ذو جدوى ضئيلة . و لا مفر من ان الاختلافات تظهر عندما تقرر نقطة البداية الجـديدة ، لكن في الاسلوب الدرامي على الاقل ، يوجد شبه قربى في معظم تلك الانماط الجديدة . فالحركة والمنظـر والشخصيات في المسرحية تمتلك ، بدرجات متفاوتة ، غرابة سطحية مقصودة . فالقصد هـو اختراق التقاليد والمظاهر الخارجيـة الى الواقـع التحتي او بعبـارة اخرى ، هـو استخدام انواع جـديدة مـن التأثيرات الدرامية التي ستوصـل هـذا الواقـع التحتي الـى الجمهور . وهنا يوجـد بعض التداخل مـع اكثـر اشـكال (الواقعية الجديدة) تطورا ، التي باحتفاظها بالسطحية المألوفـة ، تستعمل اساليب خاصة لتفسح المجال للواقع التحتي ان يبرز من خلال مراحل الازمة .

وعليه ، الى جانب دراما الغالبية التي تستمر دون تغيير الاشكال القديمة ، نمتلك اعمالا على نطاق واسـع ملتبسة التصنيف دائما ، بدءاً من الواقعية الجديدة التي تستخدم اساليب جديدة في مراحل الازمـة ، وعبر الدراما الشعرية الواقعية ، انتهاء باكثر الاشكال تطرفا المفعمة بالرمزية والتعبيرية .

في جيلنا هـذا ، ذلك هو الموروث المشوش الـذي نمتلك . لكن في الحقيقة ، في خمسينات القرن العشرين بالضبط اصبحت تأثيرات الانماط كلها فعالة في انكلترا . كانت هناك ممارسات منفصلة في التعبيرية لـ (سـين اوكيسي Sean O'casey)في العشرينات و لـ (اودن Auden و (اشروود Isherwood) فـي الثلاثينات . لكن في تلك الفترات ، كان يطلق عليها عادة (التعبيرية الالمانية) ، والتي لا يمكن لهـا من مجـرد تحديدها هـذا ان تنمو في تربة انكليزية . ان الاسهام الانكليزي الرئيس لعموم الحركة كان في تطوير انمـاط جديدة من الدراما الشعرية . ولقد بدا حتى بدايـة الخمسينات ان هذه الانماط هي الانماط الواعدة لذلك من الجدير القاء نظرة موجزة الى الوراء لنرى لماذا كان هذا كذلك ولماذا قـد تلاشى في النهاية .

كانت الدرامـا الشعرية حركة كتاب اكثر من كونها حركة اشخاص مرتبطين ارتباطا وثيقا بالمسرح . كان هذا شيئا لابد منه لان الروابط بين الادب والمسـرح كانت ضعيفة او معدومـة لعـدة اجيال . ان المسألة التي اثارها دراميو الشعر هي مسألة الكلام الدرامي . لقد جادلوا بانه ليس من الممكن التعبير عن اي شيء في التجربة الانسانية الكاملة عن طريق تقليد المحادثـة المحتملة . الا اذا استعاد الدرامي قدراته الكاملة على التعبير دون السماح لنفسه بالتقيد بالقـدرات التعبيرية المحتملة لشخصياته ، عند ذاك فقط يمكن للمدى الكامل للتجربة البشرية ان يعـود الى الدرمـا . كان انتعاش الدراما الشعرية في ادوارها الاولى مرتبطا ارتباطا وثيقا بالبحث عن انماط جديدة من الفعل الدرامي ، كما في (مسرحيات للرقص) لييتس Eats و (متصارعون ضامرو العضلات) غير الكاملة لاليوت Eliot (١٩٢٧).

لكن لعـدم وجود مسرح دائم يمكن متابعة تلك التجارب عليه ، فان البحث صعب جدا . لقد انجز اليوت نجاحا رئيسا واحدا في (جريمة في الكاتدرائية ١٩٣٥) ، حيث اعتمد على الكنيسة كعنصر فعال في لغة طقسية ورسمية. و على اية حال ، عندما تحول الى الفعل الدرامي المعاصر فقد وقعت مسرحياته في صعوبات مهمة . وبدءاً مـن (عودة الوحدة العائلية ١٩٣٩) الى (رجل دولة متقاعد ١٩٥٨) يوجد ابتعاد ثابتعن اية محاولة تخلق فعل درامي غير واقعي. ومما يدعو للسخرية ايضا، وجود ابتعاد ثابت عن اية محاولة لاستعمال الشعر الدرامي في اغراضـه الاصلية : اي التعبير عن المدى الكامل للتجربة وذلـك الدراما . انهـا موجودة ، طبقا لقواعـد طبيعية ، لتقنع بتفضيله على شريحة التجربة التي يمكن وضعها بشكل معقول على افواه الشخصيات الاحتماليـة . ان نوعـي التغيير مترابطان . لقد ثبت أن من المستحيل كتابـة شعر درامي مركز مـع المحافظة على الفعل الدرامـي الاعتيادي للطبيعية . انه يتطلب قدرا كبيرا من الجهـد من أي ممثل بان يقول شعرا ذا تكثيف معين عندمـا يرد على نداء تلفوني ، او يرجع مظلة او يصب شرابا . بيد ان التلفون والمظلة والشراب لم تكن لتوجد لاغراض الدراما . انها موجودة ، طبقا لقواعد طبيعية ، لتقنع النظارة بان هذا فعل محتمل . وان ما كان اصلا امتدادا طاغيا للدراما ، في مجالات جديـدة في الفعل والكـلام الانسانيين ، قـد انحدر الى تكلف . حقا ، ليس مـن المهم ان كانت (رجل دولة متقاعد) مكتوبة شعرا او نثرا ، لان المحاولة الاصلية من اجل نوع جديد من الدراما قـد اهملت على اية حال . ان وجود مسرح الغالبية ، القانع دائما بحكمته التقليدية ، قـد انزل هذه التجربة ـ المغامرة كلها الى حجمه الخاص .

ان الدرامـا الشعريـة لـ (كـرستوفر فراى Christopher Fry) لم تمثل قطعا تحديا حقيقيا بالغا. ان ضعفها الدائم هو في ميلها لاستخدام الشـعر لتزيين فعل درامي اكثر مما تلمس تجربة دراميـة جـديدة . وعندما تبناها مسرح الغالبية ، نمى هذا الميل بلا ضابط. فاصبحت الكتابة تقريبا محض خواء ـ شعرية باسلوب قديم رديء ـ بينما حتى الدراما الرومانطيقية اصبحت اساسا وبشكل مشبوه كدراما الازياء الصرفة . في اثناء

ذلك ، ادى اختفاء مسرح اليسار في الثلاثينات الذي استخدم الدراما الشعرية بطرق جديدة ، الى وسم المسرحية الشعرية بهويته ذات المبدأ الواحد : الا وهو خلق نوع خاص من النصرانية .

وعلى قمة الصعوبات التقنية ياتي هذا الفرز المذهبي صعوبة اخرى بالغة القسوة . لقد كان هذا الفرز مطروحا بحدة ، ولهذا هوجم بيسر . ثم اختفى من المسرح وحل في الاذاعة حيث احتفظ ببعض حيويته لان مشكلة الفعل الدرامي كانت اقل حدة . لكن حتى في الاذاعة احتفظت هذه الدراما ببعض السمات الرديئة لهويتها القاصرة . والان عندما يفكر الناس بالدراما الشعرية الانكليزية فانهم يفكرون بموضوعات دينية او شبه دينية او او بنتف من التربية التقليدية وكلها تنحدر نحو التكلف .

لقد ذهبت الدراما الشعرية الجادة قبل ظهور المؤثرين الرئيسين اللذين حلا محلها تماما . كان المؤثر الاول هو اعادة فتح المسرح الانكليزي لممارسة المسرح الاوربي على اوسع نطاق . فقد جاءت اعمال انويه Anouill وسارتر Sartre وبريخت Brecht وبيكت Bekett وجارودو Giraudoux ويونسكو Ionesco كالهام لاسيما وقد شعر الجمهور بهجر المسرح المتكلف والتجارى في بلدان اخرى . لقد جسد الجزء الاعظم من هذه الاعمال عمليا الموضوعات التي كانت تدور حولها الدراما الشعرية اصلا ، وكيف ان اتساع العقل الدرامي والكلام قد امتدا الى مجال بشري اكثر حيوية ومدى . وببطء ، وعلى مدى السنوات السبع او الثماني الاخيرة استوعب عدد من الدراميين الانكليز هذه المؤثرات المتباينة فانتقوا انماطهم الجديدة من الاعمال الخاصة . ومن المحتمل ، على المدى البعيد ، ان يكون ذلك التوجه هو التوجه الحاسم . وعلى اية حال ، فقد برز في المرحلة الاولى من اعادة التكييف عنصر مغاير كليا . كان ذلك تحديا لذاك النمط الذي سبقت ملاحظته ، وهو واحد من المسائل الصعبة التي تحدت دراما الغالبية كثيرا ، لا من ناحية شكلها بل من ناحية مضمونها ايضا . ولقد حصل الشيء ذاته بالنسبة للرواية ، مع عدم اهتمام مماثل لاكثر الانماط تقدما في الخبرة التقنية . لقد ساد الشعور والجدل على نطاق واسع بان الغلط هو ان الكلام والفعل في مسرح الغالبية النموذجي كان ابعد ما يكون عن الحياة المعاصرة. فقد كرس المسرح لاساليب مسرحية خاصة بتقاليد حياة الطبقة الوسطى قبل الحرب (وقبل الحرب تعني احيانا وبصواب ما قبل ١٩١٤) ، بدلا من ان يتضمن الحياة الفعلية لنظارته المتيسرين .

وعندما تفجر هذا التمرد اخيرا كان مشابها تماما للعديد من التمردات التي سبقته . وان فضيلته العظيمة هي في محتواه الجديد الذي جاء من خلال ما فيه من اثارة واضحة وحيوية . كان التمرد ممثلا بجلاء حياة واسلوب جيل جديد كما في (التفت الى الماضي بغضب ١٩٥٦) لاوزبورن Osborne . وعلى نحو مميز ، اعتمد هذا على مسرح مستقل احتضنه طويلا في غضون الفترة الصعبة الاولى ليمكنه من الوصول الى جمهور اوسع . ان تاثير هذا الانفجار ادى الى انطلاقة في النشاط العام فكانت المسرحية نفسها لا اكثر ولا اقل من شيء سائب غير مستقر ، لكنها ذات طاقة مباشرة . لقد كانت (طعم العسل ١٩٥٨) لشيللا ديليني Shelagh Delaney بالمثل ثورة مباشرة ضد دراما الطبقة الوسطى السائدة وقد اتخذت طريقها من خلال مسرح مستقل . وفي بحر وقت قصير كان هناك احساس بموجة جديدة .

لقد سميت تلك الموجة بظهور دراما الطبقة العاملة، غير أن هذا الوصف فيه عمومية . وبصورة عامة فقد مثلت تلك الدراما حياة أولئك الناس المشوشين السائرين على غير هدى . تدور هذه الدراما حول موضوعي الشباب والفقر ، لكن الحالة الشعورية العامة فيها اكثر اهمية من المنظر المسرحي الاجتماعي المضبوط . وربما ان مسرحية شيللا ديليني اقرب نسخة طبق الاصل لاسلوب حياة حقيقي ، لكنها باختيارها الشخصيات والمواقف انما تنقل التأكيد الى فساد نظام الحياة . ان الشباب والفقر ، لكن الحالة الشعورية العامة فيها اكثر إجتماعية غامضة مزعومة قدر كونهم ، على الارجح ، مجرد ممثلين . وفي (المضيّف ١٩٥٧) انتهز الروائي الفرصة الخاصة ليؤكد مباشرة على الحركة والقلق والتشوش . ان (عيشوا كالخنازير ١٩٥٨) لجون اردن تركز مباشرة على عائلة متنقلة غير مستقرة مشردة . ان قدرا كبيرا من التجربة الاجتماعية قد تم التعبير عنه من خلال هذه المسرحيات ، لكن كثيرا منها ليست له علاقة بالطبقة العاملة الحقيقية . وهذا يهم في النهاية كمرحلة ضد التبسيط الرديء بعض الشيء . وكانت التجربة الاجتماعية الحقيقية التي ظهرت تمثل لا استقرارا عاما وتشوشا واحباطا . وكان التعبير عن هذه الحالات ايسر ما يكون عن طريق انتقاء شخصيات غير مستقرة مشوشة . ان هذه المسرحيات تمثل دليلا لا بأس به على عمومية الحياة الاجتماعية الانكليزية التي تعد غالبا هذه المسرحيات تعبيرا عنها . زيادة على ذلك ، انها تعبير عن بنية شعور فعال على نطاق واسع جدا . وهذا يوضح لنا لماذا مثلت هذه المسرحيات كثيرا ولماذا رحب بها الشباب وجماهير الطبقة الوسطى القاصرة ، حيث ان بنية الشعور جلية جدا .

بعد هذه المسرحيات القيمة جاءت موجة دراما الاحساس ب (الحياة الوضيعة) واصبحت رائجة حيث شخصياتها المألوفة عبارة عن المحتالين والبغايا . ان هذه الحالة لها ما يشبهها في كثير من النواحي بما كانت

عليه الحالة في المانيا العشرينات حينما عبر بريخت عن اهتمامات مماثلة من خلال اساليب مماثلة خاصة في (اوبرا البنسات الثلاثة ١٩٢٨) . ان المنطقة الوحيدة للحياة الاجتماعية الفعلية التي وجدت لها تعبيرا دراميا مباشراً كانت منطقة (الايستاند) اليهودية وذلك في اعمال ارنولد وسكر Arnold Wesker وبرنارد كوبس Benard Kops . وهذه المنطقة تمتلك صفات الحيوية والتعبيرية مما يجعل المعالجة يسيرة . غير ان ما يظهر ليس هو الشذوذ ، لانها مرة اخرى دراما الاقلية التي يتأصل فيها روح التنقل واحساس التشوش واللااستقرار . وفي مسرحيات وسكر يبرز الاحباط بروزا قويا . اما بيهان Behan فقد استخدم واجهة خاصة لحياة ايرلندية بالطريقة ذاتها في (الرهينة ١٩٥٩)، الا انها لم تكن مثيرة للاهتمام باعتبارها استمرار للدراما الايرلندية التي كانت مهمة في هذا القطر على ايدي سنج Synge واوكيسي O'casey ، لكن اهميتها راجعة لكونها نقيضا للدراما الايرلندية . ف (الرهينة) ليست منظرا ايرلنديا يمثل تمثيلا كثيرا عالما صغيرا من التشوش واللااستقرار . انها اقرب شبها ب (المطبخ ١٩٦١) لوسكر اكثر مما تشبه عمل اوكيسي .

وما ظهر بعد ذاك لم يكن في كثير من وجوهه شريحة جديدة من الحياة ، بالمعنى الوصفي الاعتيادي، بقدر ما هو موجة جديدة من الشعور . في الحقيقة انها تتميز بخواص مشتركة مع دراما اليوت وفراي وقد حلت محلها بشكل واضح ، ثم ان الموضوعات المسيطرة عليها هي اللااستقرار وضياع الاتجاه . بيد ان التعبير في تلك المسرحيات جاء باصوات جديدة وبحدة مغايرة . ففي مسرحيات اليوت الاخيرة وفي جمل فراي المزخرفة كان يتوفر احساس بالانغماس في الحالات الوجدانية بغية الاحساس بها فقط . وللمرة الثانية كان هناك انغماس من النوع ذاته في عدد من المسرحيات الجديدة ، غير انه كان يوجد في اجودها صوت جديد : انه الصوت الانساني الاعتيادي الذي يحاول ان يعيش اليأس . وربما يكون هذا الصوت في اعلى درجات التأثير في (طعم العسل) حيث ان لغة الرعاية والحب ودون تصنع تقريبا تستمر في مصاحبة المرارة المقنعة . ومع ان المسرحية تنتهي بفوضى متجذرة فان الحياة جديدة تستحق التمجيد تطل منها . ان فكرة حياة جديدة ، باسلوب اكثر ما يكون سياسيا عاما واعيا تظهر بجلاء عند وسكر وان صوت الطموح السياسي لهو صوت جديد من حيث تقديمه مبدئيا على انه بناء مباشر للنشاط الفردي . وعلى اية حال ، ان ما يلاحظ في بادئ الامر انما هو الحدة الجديدة والغضب المرير الاخرس ضد الظروف العامة. اما من الناحية الدرامية فان (التفت الى الماضي بغضب) تعتبر اساسا تصريحا صارخا من نوعه ، وان اكثر النقاط تأثيرا في مسرحيات وسكر انما هي تصريحاته الصارخة من النوع ذاته . ليست هناك قاعدة لاعلان مثل هذه التصريحات الصارخة كما عند شو وابسن في (عدو الناس) ، لكنها من الناحية المبدئية تأتي على شكل احتجاج مثير للعاطفة ، ووراءه جهد واضح وبصراحة مع اشارات مكثفة تتجاوز الى ما وراء اسبابه الظاهرية . وبهذه الصورة كان نظارتها الملتصقون بها على بينة من هذه الصرخة .

وهكذا نحن نمتلك الان الوضع الغريب لاحياء دراما طبيعية والتي انحللنا بنية الشعور فيها نجد انها مساوقة بين حين واخر مع الطبيعية . ان العمل الجديد هذا انما هو دراما الحالة العقلية اكثر من كونه دراما الوصف الاجتماعية والاحتمالية . لقد استخدمت الطبيعة ، بوعي أو لا وعي ، وبصورة رئيسة كوسيلة للتعبير عن هذه الحالة العقلية . لذلك من الغفلة ان نطلق عليها اسم (دراما مغسلة المطبخ) 'Kitchen-sink Drama وهي عبارة من الممكن ان تجد لها رواجا في حالة وجود جهل درامي . ان عمر هذا النمط ثمانون عاما على الاقل (وربما هذه فترة ملائمة لعبارة كهذه في ان تتسلل الى بعض صحفنا) في حين ان هذا العمل الجديد ليس كذلك ابدا . اننا لا نجد وثائق عن الشباب والفقر ولكن نتحسس عددا من الصرخات الشخصية العميقة في اغوار الظلام . لقد تحولت الدراما الملحمية والرومانطيقية الى دراما مريرة وبائسة تقريبا : انها مجموعة من ايقاعات الكآبة اكثر من كونها مجموعة من مسرحيات المشكلة الاجتماعية .

ان العلاقات المتجددة مع الدراما الاوربية في فترة الخمسينات كانت تمثل عنصرا جديدا اخر على درجة كبيرة من الاهمية . لذلك فان بيكت ، لاسيما في (في انتظار جودو ١٩٢٩) و (الكل الذي يسقط ١٩٥٨) قد انسجم مع نوبة الغضب هذه بصورة مضبوطة . واتذكر هنا انني قرات في منهاج الحفل لمسرحية (في انتظار جودو) تعريفا بها على انها نمط وثائقي عن متشرد فرنسي من النوع المثير للاهتمام جدا. وان وجهة النظر التي جاءت بها لا تزيد ولا تنقص في معقوليتها عن مواصفات (طعم العسل) و (الغنيمة) و (التفت الى الماضي بغضب) وبعبارات اجتماعية موضوعية زائفة متشابهة. ان دراميينا الشباب مثلهم مثل بيكت يقدمون على المسرح اسلوب حياة مامستخدمين اياه كوسيلة للتعبير عن حالة ذهنية الا ان بيكت يبزهم في متانة الشكل والبراعة العظيمة . اما في روايات يونسكو فقد طور هذا النوع من الفعل الدرامي بوضوح الى تقليد لا واقعي ، للتعبير ، على اية حال ، عن مشاعر متشابهة اساسا . ان مسرحية مثل (الخادم الاخرس ١٩٦٠) لبنتر Pinter يعكس مباشرة وبتماثل تام اساليب وحتى ايقاعات بيكت ويونسكو ، مع ذلك فهي ليست بعيدة تركيبا من الطبيعية الجديدة للدراميين الشباب الاخرين .

ان الاخفاق النموذجي بالتواصل مع الاشخاص الاخرين ، كذلك الجهد المتواصل واحيانا الهستيري

لتثبيت هوية شخصية في عالم فيه الخداع ليس قضية خاصة وانما عامة يؤدي الى انحدار الاحساس بالواقع الاعتيادي الى وهم او الى مسائل آسرة تقليدية . ويرجع قدر كبير من بنية الشعور هذه الى المسرحيين الاجتماعيين والسايكولوجيين فتتحدد اشكال الطبيعية الجديدة ــ بطل واضح في عالم مضاد غير واضح ــ كما يتحدد لحد كبير الحديث التداخلي الحرفي، وفترت الصمت غير المهمة التداخلي الحرفي ، وفترات الصمت غير المهمة التي منها نتلمس المعنى ومسرحة التبطل والتراخي خاصة في الانتاجات الاخيرة للمسرح التعبيري واللامسرح .

وفي هذا الموقف المرتبك نجد انفسنا بحاجة الى احساس واضح بالتاريخ المسرحي وتطوره . فما يبدو لاول وهلة كاسلوب مهجور بسيط ، او رجعى الى الطبيعية ، لايثبت في انهاية على انه كذلك ابدا . وربما ضلل حتى بعض المسرحيين باوصاف اعمالهم بلغة المضمون الاجتماعي (ومن ثم ، حسب الصيغ القديمة ، بلغة الطبيعية) ، حتى عندما يتضح بان القوة المحركة مختلفة عن ذلك تماما . فما وراء مصدر الحديث الاعتيادي يوجد ادراك واضح باستخدام الموسيقى والاغاني والخطب . فلقد رفض كلية التقليد الراهن للدراما الشعرية الاصطلاحية ، لكن الارهاصات التي قادت اليها اصلا قد عادت جميعها الى الظهور مرة ثانية . وعلى مدى اربعين عاما من التجربة وصلت الدراما الشعرية الاصطلاحية مستوى عال من البراعة الفنية ولو انها لم تحل قطعا قضايا الفعل الدرامي . ان الدراما الجديدة في السنوات الحالية ، رافضة ذلك التقليد الخاص ، كان عليها ان تبدأ كل شيء من جديد ، وهي غالبا ، وهذا شيء لابد منه ، سمجة وغير مصقولة الكتابة واقعا . ان الاتصال بالتقليد الاوربي الواسع الانتشار احيا امكانية اتجاه جديد اكثر نضجا مع اساليب ذات انماط مختلفة تماما . ومهما يكن من امر ، فقد وضح عنصر مهم اخر في الستينات . فمنذ ارتو Artaud وبرنادللو Pirandello ، وان تباينت طرائقهم ، كان عدم الثقة باي شكل من اشكال المناظر المسرحية للمسرح التقليدي كامنا . وكان المسرح نفسه هو السبيل الى التعبير عن جانب من عدم الثقة هذه . ثم ان فكرة ان المؤلف هو خالق الفعل الذي يخرجه الاخرون قد تحدتها بشكل متزايد افكار اخرى عن الخلق المسرحي . ومن بين اكثر الاشكال سدادا لهذا التحدي هو التأكيد على مسرح المنتج ، الذي يكون فيه نص المسرحية المكتوب هو الاساس المعول في احسن الاحوال . لكن يكون الحدث وحده احيانا هو الاساس لانه ينظر اليه على انه ممارسة مستقلة للفن المسرحي . لقد كانت التوترات بين المسرحيين والمنتجين امرا اعتياديا في اثناء فترة الانتعاش الاوربي للسنوات التسعين الاخيرة . وفي بداية هذه الفترة حقا ، اصبحت للمنتج والمخرج شخصية متميزة كما هي عليه الان. وفيالسنين الحديثة خاصة نشأ خلط ملحوظ حول طبيعة المصطلحات ضمن هذا التصنيف والتوتر للعمليات الابداعية . لانه اذا قيض لاسلوب انتاجي ان يطبق على مسرحية ما ، دون تطوير تقاليدها الداخلية ، فسوف ينظر الى مثل هذه التجربة على انها مسرحية من الناحية المبدأية اكثر من كونها حقيقية درامية اولية .

مع ذلك من الممكن لشخصية المخرج الخلاق ، بعد وقت من الزمن ، ان تبدو في النهاية وهي تحل محل المؤلف المسرحي وتقوم مقامه . لقد حاول المسرح الحر أسلوبا اخر كمضاد لهذا النوع من الاخراج سواء من قبل المؤلف او المنتج لانه ينظر اليه نظرة خارجية . ان بعض الاعمال الاكثر حيوية في الستينات ظهرت في المسرح التشكيلي اذ يكون فيه الممثلون ــ الخالقون الوحيدون ــ جماعة همها اكتشاف ما في الحركة والعلاقة ، احيانا عن سبيل الارتجال واحيانا اخرى عن سبيل التدريب ، من نماذج درامية ومسرحية . كان هذا جزء من تاكيد ثقافي عام على المخرجين الخلاقين وبشكل اوضح في اخراج التشكيلات في اطار موسيقى شائع . لقد اصبحت الكلمات التي هي اسهام الدرامي في هذا النوع من المسرح اقل شأنا على الاغلب من العناصر الدرامية الاخرى مثل الحركة والتصميم. لقد اجرىعدد منالتجارب الموجهة وجهةيفهم منها على انها مزيج من اشكال فنية : كالاغنية والرقص والحركة والانارة المتكاملة او المقدمة بشكل متكامل بغية الحصول على اشكال اجمالية جديدة . لكن هناك حالات اخرى ارتبط فيها هذا النوع الجديد من المسرح التشكيلي بالدراميين مباشرة . ومن بين اسماء كثيرة فان جون اردن في اخر اعماله كان يتحرك بوعي في هذا الاتجاه .

في اثناء ذلك اخذ مجال الدراما يتغير دائما بامتداده من المسرح الى التلفزيون والسينما . وبلاشك ان بعض التأكيد على الخلق التشكيلي مرتبط حقا بهذا الامر لان طبيعة الاشكال الفنية الجديدة تستدعي تعاونا مستمرا في العملية الابداعية . ان الموقف التقليدي الذي تكتب فيه مسرحية ما بشكلها النهائي على شكل كلمات ، تكون فيه جاهزة بعدها عادة لعديد من ضروب الاخراج المختلفة ، قد استعيض عنه في السينما والتلفزيون بموقف اخر فيه الاخراج ايضا هو الخلق النهائي للعمل. ان ما يمثل الانتاج الانساني الحقيقي انما هو العمل الممثل وليس العمل المكتوب . لقد كانت السينما البريطانية في اشد حالات الجزر اثناء الستينات بأستثناء عمل جديد واحد من نوع جاد بين حين واخر . لكن من الممكن المجادلة بصورة معقولة بان اهم من جاءوا بعد درامیي المسرح الجديد في الخمسينات انما هم درامیو التلفزيون الجدد في الستينات ومنهم : ديفيد مرسر David Mercer ودينس بوتر Dennis Potter والن اوين Alun Owen واخرون

وبسبب تلك التطورات نشأ حقا بعض التضييق في المجال المسرحي . لقد كان بنتر هو الدرامي الانكليزي

المسيطر اكثر من اوزبورن و وسكر ، وكانت هنـــاك تجربة دؤوبة على ذلك الشكل المغاير للطبيعية الـــذي يشيع فيه تسطيح كلامي اسلوبي مركب مــع خلق موقف غريب او مرعب (وهي طريقة ترجع في النهايـــة الــى يونسكو) . ان تعايش ما يبدو على انه عنف دائمــي تحكمي مــع شعور بالحرمان وحيل بشرية محددة ، قد اصبح ضمن هذا الاتجاه تقليديا تقريبا . مـع ذلــك فمن المهم ان نلاحظ بان نغمة العمل استسلامية احيانا ، لكنها اساسا حية ، صاخبة ، وغالبا فيها هزل مكشوف. وهناك ايضا شعور متناقض في حدود مايرى عادة على انه لا يمثل كثيرا ظرفا انسانيا وانما هو مصيدة بشرية . في الحقيقة ان صهر الملهاة بالعنف ، في سلسلة كاملة من المسرحيات ، اصبح شيئا عاما بحيث يمكـن تسميته بصورة صحيحة بانه تجربة مسرحية سائدة في الستينات.

ولربما ان ابرز دراميي المسرح سائدة في الستينات كان ادورد بوند Edward Bond في (المفاث) . ومن المسرحيات الاخرى التي نلاحظها هي : (قبل حلول الليلة) لديفيد ردكن David Rudkin و (غنيمة و (استضافة السيد سلون) لجواورتن Joe Orton

وفي الوقت نفسه ، كانت هناك محاولات منتظمة اخرى من اجل نوع اخر من المسرحية منذ فترة التغيير والاحياء في اواسط الخمسينات . وفيما كانت مسرحية الحياة العصرية سلسلة من الاشكال المختلفة للطبيعية ، فان تقاليد اخرى قـد استخدمت كما عند بريخت ، لغرض مواضيع تاريخية . وتشكل مشكلة وسائل التعبير ضغطا اقل ويمكن ازاحتها عندما تكون هناك ضرورة لانتاج واقعية معاصرة . مع ذلك ، يجب ان نلاحظ الفروقات المميزة لتلك الممارسات التاريخية . فهناك نوع من المسرحية التاريخية ــ يمكن ان نضرب لها مثلا جيدا بمسرحية (رجل لجميع المواسم ١٩٦٠) لبولت Bolt ــ والتي هي في الحقيقة طبيعية متقدمــة زمنيـــا : فالشخصيات تتكلم وتشعر بشعور القـرن العشرين ، لكن من ناحية الفعل والاهتمام فالاعتماد على زمان القرن السادس عشر . في الغالب هذا شكل قوى من الدرامـا، جزئيا بسبب الاهتمام الظاهري بمادتها التاريخيـة . ويتداخل شكل المسرحية الرومانطيقية البيتية مع الشكل الانف ذكره ، لكنه يؤلف نوعا جديدا في بعض النواحـي المعينة ، وان اجود نموذج له هو (الشياطين ١٩٦١) لوايتنك Whiting . وهنا ، للمرة الثانية ، يظهر الاهتمام الخارجي واضحا ، غير ان الفرصة تهتبل ــ كما حدث مصادفة في الطبيعية التاريخية ــ لخلـق انواع جديدة من التأثير المسرحي باستخدام الالوان واثارات الزي ونماذج من الطقوس القديمة وعــرض لحـالات التعذيب والاستحواذ . لقـد استخلص فـراى مـلاه رومانطيقية من هذا النوع مـن المادة فيمـا استخلص وايتنك دراما سايكولوجية . ولقد امتاز هـذا اللون بجاذبية مسرحية قوية بسبب ما فيه من لون وحركة ، وان بالمستطاع انتاجه وتمثيله عادة بصورة مؤثرة . اذ ان بالامكان الاعتماد مباشرة على الاساليب العصريـــة لتمثيل وانتاج الاعمال الشكسبيرية (بشكل متميز عن الطرق الدرامية الخاصة بشكسبير ، حيث كانت جميع العناصر مكرسة على الشعر وحده) .

ومرة اخرى يحصل تداخل اخر ، لكن بصـورة ابعد في بعض النواحي لخلق نوع جديد الا وهــو : المسرحية التاريخية التي علمنا بريخت ان نطلق عليهـا (الدراما الملحمية) . فالمسألة هنا هي انه في الوقت الذي يستخدم فيه الاهتمام التاريخي الخارجي احيانا ، كما في (غاليللو ١٩٤٣) ، نجـد ان الفرصة تنتهز كاملـة للافادة من اللون والحركة المسرحيتين كما في (دائرة الطباشير القوقازية ١٩٤٥) حيث يكون لب المسرحية مختلفا تماما . فاهتمامها الرئيس منصب على تحديد مغزى مرتبط بالحاضر اكثر من ارتباطه بالماضي ، وان العمل الدرامي يبرز فيها بوعي تام . ومن المسرحيـات البريطانية المماثلة لها مسرحية (رقصـة الســرجنت مسكريف ١٩٦٠) لجون اردن . انها لم تتحدث عن قصد بأي تاريخ مضبوط ، ولو انها استخدمت الماضي لونـا وفعلا مسرحيين لكنها ركزت على تمحيص مغزى العنف مستخدمة الفعل كصورة .ان (رقصـة الســرجنت مسكريف) تعد تقريبا وبكل تأكيد اهم مسرحية انكليزية في زمانها من حيث ثرائها وكثافة موضوعها وسيطرتها البارزة على الفعل واللغة . ان (لوثر ١٩٦١) لاوزبورن تبدو لاول وهلة مسرحية من نمط مماثل ، لكنها فــي الحقيقية مختلفة كليا عن الدراما الملحمية البريختية. ان الفعل الدرامي عند بريخت يصبح فعلادراميا من نوع شعبي. اما عند اوزبورن ، فان الفعل التاريخي يتضاءل في اهاب شخصية تاريخية تصير بعد ذاك نقطة التركيز لمسرحية سايكولوجية ذات خصوصية. اما من الناحية الشعورية، فان (لوثر) تنتمي الـى نمط ليتون ستراجــي Lytton Strachey والدوس هكسلي اكثر مــن انتمائها الى بريخت .

بعد ذلك كله ان ما يتبقى لدينا لا يكون بمفهوم اي كتاب مدرسي حركة ذات اهداف ووسائل مشتركة . فنحن الان في مرحلة مشوشة اصطفائية اقتنصت فيهـا عناصر من توتراتنا الانية الخاصة على انها قيم ثابتة (وهي التوترات الخاصة والمعروفـة في بريطانيا في اواخــر الخمسينات والستينات) والتي ترجع في النهاية الـى فترة التجربة الدرامية التي بدأت قبل اكثر من تسعين عاما . واننا لنسهم للمرة الثانية في هذا المضمار بفاعلية استثنائية من خلال جيل قوى من الدراميين الشباب وبشكل غير اعتيادي اولئك الشباب الذين توجهوا صوب المسرح كشكل اولي. وعليه فنحن نمتلك شيئا مفيدا جديدا فردا . فمن الملاحظة والاشكال المباشرين باخراج الدراما الاوربية الحديثة تزود منتجونا وممثلونا ونظارتنا بشكل جيد بتجربة أوسع من تلك التي توفرت في الفترة التي

بدأ فيها احياءالدراما الشعرية.ان تقاليد الدرامي الطبيعي الثابتة لاتلزم هذا الجيل بالانسحاب الى الوراء بالطريقة نفسها .

مع ذلك نمتلك عيبا قائما واحدا وهو : المسرح المشطور . ولسوف تستمر مسارح الاقلية مكونة القنوات الرئيسة لهذا العمل ، لكنها في الوقت الذي تكون فيه غير مؤمنة ماليا وخاضعة طوال الوقت لضغوط المسرح التجاري ، فسوف يكون من الصعب لاية تجربة ان تنال وقتا وافيا ووسائل كافية لها كيما تنفذ بصورة صحيحة. والان لا شيء اكثر ضرورة من خلق شركات محترفة مؤسسة تأسيسا مؤمنا مع ضمانات حقيقية لمستقبلها لتحمل ، باساليب عديدة مختلفة عبأ الامكانات المحسوسة حاليا . ولا يمكن ادراك نقاط الضعف في درامانا الجديدة في اي موقع وبكل وضوح ، بالقدر الذي تدرك فيه اوساط اولئك العاملين عليها . وليس سهلا احتمال الارتباك والعمل تحت وطأته عندما تكون الفرص المتاحة ليست سهلة المنال . وطبعا ان من الصواب القول بان المسرح حاليا ليس هو المؤسسة الدرامية المهمة الوحيدة . فقد هيأ اتساع الدراما التلفزيونية منافذ حيوية جديدة ، لكن الاهم هو الاتساع المماثل في نظارة الدراما الجادة . لقد وصلت بعض المسرحيات الجديدة المهمة مباشرة الى نظارة يتراوح عددهم ما بين الخمسة والعشرة ملايين ، وان كتابا يبحثون في التغلب على مضار مسرح الاقلية قد توجهوا غالبا الى التلفزيون من اجل هذا الغرض وحده . مع ذلك فالاسباب الاجتماعية والثقافية العميقة للفرز ربما هي في النهاية اكثر وضوحا في تطور المؤسسات التلفزيونية . ان فترات من دراما التلفزيون التجريبي حقا كانت واقعيا بقصر الفترات التي ازدهرت فيها المسارح الحرة التجريبية التي وقفت الضغوط التجارية ضدها بقسوة وعلى نطاق واسع .

ان تأثيرات هذه الضغوط والوسائل المشوهة لمؤسساتنا الدرامية ربما يلاحظ عمليا في تحديدها لامكانات العمل الجاد . لكن هناك تأثيرات اعمق على طبيعة الدراما نفسها : منها الضغط والاحساس بعدم الديمومة والعزلة . فالانشغال بمواضيع العزلة والانهيار والفشل في التواصل والعلاقات المنظورة على انها وهم، هو جزء حقا من ازمة ثقافتنا العامة والذي ادى الى تعبير وتجربة رائعتين جدا .

مع ذلك من الممكن الوصول الى النقطة التي يكون عندها هذا الانهماك الخاص عرضة لخطر عدم التكامل اكثر مما هو تغيير اشكال الفعل الدرامي فقط . لا يوجد حكم بسيط ممكن ، لان عددا كبيرا من الاتجاهات ، في الطريقة والشعور، متشابكة حالياباشكال معقدةجدا حتى ضمن عمل كتاب معينين . مع ذلك يمكننا ان نذكر انفسنا بهذه البيئة الاوسع بملاحظة القدر الكبير من الصفات المشتركة بين بنترو أوزبورن مثلا وبين أليوت وفرأى في قضايا الشعور حتى ولوان طرائقهم المباشرة تختلف اختلافا كبيرا بحيث يمكن تصنيفها على انها حركات منفصلة . وفي الغالب تظهر الدراما بوضوح وسرعة اكثر من الفنون الاخرى ، النماذج والتغيرات الاعمق في افكارنا العامة عن الواقع . اننا نملك مثالا واحدا لدرامي رئيسي (بريخت) يتحول من منظر معين للواقع الى منظر اخر ضمن ضغوط مجتمع متحول جذريا . ان بوأكير بريخت شبيهة ببوأكير اليوت شعوريا وشبيهة باوزبورن والاخرين في الخمسينات . اما بريخت في اعماله الاخيرة فينتمي كما اعتقد الى عالم درامي مختلف اكثر نضجا . لكن علينا ان نلاحظ ثانية كم ان هذا التغير كان معقدا في توجهاته الاجتماعية : انه انتقال من النفي السايكولوجي، عبر الالتزام السياسي ، الى نفي فعلي . ليست هذه رحلة بسيطة مكرورة . مع ذلك فالاشارة صحيحة عندما تجبرنا على اعتبار مسرح الاقلية على انه اكثر من مشكلة تقنية او احترافية . يمكن الوصول الى هذه النقطة (وقد امكن الوصول بوضوح الى هذه النقطة في بعض الدراما الانكليزية الحديثة) عندما تصبح اشكال مسرح الاقلية مقبولة وحتى شائعة في مسرح غالبية مختلف محتضر ، وبصورة رئيسة لان انواع شعورها وتاويلاتها للواقع ايلة تحت ضغط الازمة للسيطرة على المجتمع ككل . ان هذا البروز يجب ان يلاحظ عندئذ لا على انه ببساطة امتداد للفن لكن على انه حقيقة عن المجتمع الكامل .

لا شيء الان اكثر ادهاشا من التشابه بين فن الاقلية وفن الشعب ، على مدى مساحات واسعة جدا شاملة لكثير جدا من درامانا الفعلية (لاسيما اذا ادخلنا العمل المنجز في السينما والتلفزيون وكذلك المسرح) . ان التناقض بين دراما الاقلية ودراما الغالبية لا يعتمد فقط على تجارب الاقلية التي تخلت عن الميدان ، ولكن ايضا على الثقة التقليدية المألوفة للغالبية الدائمة . لقد زالت هذه الثقة الان على نطاق واسع . فعدم التكامل والتحرر من الوهم والدأب للانفصال قد اصبحت جزئيا الموضوعات المتخيلة للفن الشعبي كما هي للفن التجريبي. ابعد من ذلك فهذه الحقيقة تربك الفهم المعاصر من حيث ان الاصالة الواعية لبعض درامیي الاقلية هي الان ، بعبارات بسيطة ، مجرد شيء اعتيادي . ان محاولة خلق عالم خيالي جديد ، بالعبارات الشعبية وعلاقات الدراما الكلامية والتمثيلية ، يجب ان تستمر في بيئة اوسع من بيئة الدراما ذاتها ، ولو انها تعتمد دائما على معرفة اكثر ضبطا والتصاقا بتجاربها وتقاليدها .

رأي

المسرح الذي افكر فيه
المسرح الذي ادعو اليه

عزيز عبد الصاحب

إنَّ من قدَّم لهذا المسرح الكثير من وقته وجهده وخياله ، سوف يكسب الجوله حتماً . لا أدَّعي أنني منحت المسرح كل شيء إذ لا زلت أحبو في الطريق وأرجو أن تسنح لي الفرصة يوماً لأقدم ما أفكر وأدعو اليه .

إنني اكره التقليد مذ كنت طالبا ، وكان اغلب الزملاء الذين تخرجوا من معهد الفنون الجميله حين يعودون الى مدنهم يبدأون فوراً بتقليد الاعمال التي شاهدوا اخراجها من قبل أساتذتهم .. إنني لم أفعل ذلك ، كنت أفكر دائماً بعمل شيء جديد لكاتب جديد لذلك أخرجت (أكازو) لقيس لفته مراد وهي وهي مأساة بابلية مستوحاة من الادب البابلي القديم ، و (ثوره على الاقطاع) لعبدالرزاق عبدالواحد ، و (مأساة الدكتور فوستس) للكاتب الانكليزي مارلو و (الطبيب على الرغم منه) لموليير وأعمالا ليوسف العاني وأعمالا قصيره أيضاً ابتكرتها وكتبتها للاطفال ك (صقر قريش) ، (رسالة) ، (رجال حول الرسول)في كل هذه الاعمال لم اقلّد أحداً في طريقته الاخراجيه ، وكنت أعتمد التحليل قبل الصعود على المسرح في كل ما قدمت ، أشبع المسرحيه درساً على المنضده أولا ، أضبط الايقاع والالقاء وتصوير الشخوص .

كل ذلك أنجزته في مدينتي الناصريه .. في ذي قار وقرب الفرات العظيم كانت نقاشاتنا الادبيه والفنيه لا تنتهي ، ولكني حين وصلت الى بغداد عام ١٩٦٨ بدعوة من الاستاذ حقي الشبلي لألتحق بالفرقة القومية للتمثيل عند تأسيسها . لم تكن الفرقه كما تصورت ، كانت خليطا مختلفاً غير متجانس مع الاسف ، فلم تكن تسد طموحي وتحتوي حبي للمسرح العظيم ، لذلك لم أستفد من الاعمال التي قدمتها الفرقة آنذاك قدر إفادتي من مطالعاتي الخاصة ومعاناتي الذاتية ووحدتي وحزني اليومي ، بالرغم من أنني كنت أقوم بتمثيل أدوار بارزة ورئيسة في مسرحياتها آنذاك .. كنت افكر بصيغه اخرى في التدريب والاخراج .. كانت تهمني التدريبات الاولى للمسرحية على المنضدة . وكان يهمني إحكام التمارين لتدريب الممثل اكثر مما يهمني العرض نفسه وأتذكر أن البعض كان يسخر مني حين اقف لأمثل وبيدي النص وأنا مع زملائي على المنضده . إنهم لم يتذكروا قول روبرت لويس وهو يوصي المخرج :

« أن يشجع الممثلين للقيام بالتمثيل قدرالمستطاع وهم في كراسيهم .

وحتى في حالة نهوضهم ، قبل أن يلتحقوا بزملائهم

في المشاهد المسرحية . إنك بهذه الوسيله تخلق لنفسك الرغبة في الحركة والحاجة للمسرحه » .

إنَّ البعض من الزملاء لم يهضم هذا مع الاسف لانهم لايقراون .. لقد انقطع اغلبهم عن المطالعة والتتبع مذ غادروا الاكاديمية والمعهد .

نعم . لقد ساهمت في اغلب الاعمال التي قدمتها الفرقه القوميــه للتمثيل وتعرفت على اغلب المخرجين الذين اخرجوا فيها ، وتعرفت كذلك على مستوياتهم واساليبهم كذلك عملت مع بعض الفرق الاهليه ومثلت في مسرحياتها (البيت الجديد) و (العطش والقضية) . أما اليوم فأنا محاط بالصمت والاحباط إذ لم تقدمني فرقتي التي بذلت الكثير من أجلها ـ كما ينبغي ولكنَّ ادارتها الحاليه أملتني أن اقوم باخراج عمل مســرحي يوماً ما اختاره أو اكتبه ، ولا أدري هل يطول او يقصر هذا الامل ؟

وحين يأتي هذا الامل ، لا أريد أن ابدأ من خلاله بداية تقليديه .. انما أرجو ان تفسحوا الطريق للقادم الجديد ولنصغ لتجربته وارجو كذلك ان تضموا صوتكم لصوته إن كان ما يقوله صوابا وحقاً ولنبدأ من جديد .

يعتمد المسرح الذي افكر فيه وادعو اليه عــلى ركنين اساسيين هما :

الممثل والنص .. الحكايه وحاكيها .

وحين أقول الممثل أعنـي الممثـل الـذي يحب عمله .. الممثل المنتمي لنفسه والذي يريد ان يطـور فنه .. الممثل الفاهم .. الممثل القائد .

أما الركن الثاني وهو (النص) فباختصار : هو الحكاية التي تهم الناس وتشغلهم او ما يجسِّد حلمهم وخيبتهم ايضا ، فالمسرحية التي تتحدث عن الواقع هي التي تنتقده وتفضحه لا أن تتستر عليه وبالتالي تدعو لتغييره والانقلاب عليه ومن ثمة تطويره . كذلك يهتم النص (بالحلم) وهو الامــر الذي لم يســتطع الناس انجازه وهو الطموح وهو المستقبل أيضا ، والمستقبل دائماً يثير القلق لانه خارج نطاق الممارسة ولكنه عــلى مشارفها ومن هنا تبدأ الدراما .

نعم . إنني أعول على الممثل كركن أساس في هذا المسرح .. ولكن ايَّ ممثل هذا ؟ إذ لابدَّ من القاء ضوء على طبيعة هذا الممثل :

إنه الممثل القائد والقدوة بل النقاوة البشرية التي لا تنتهي .. ليست هذه دعوة مثالية مجردة انما النقاوه يجب أن تكون قدر الفنان كما هي قدر العالم . كتب انيشتين قبل وفاته بفتره وجيزه الىماكس بورن يقول:

« ماذا يجب أن يقوم به كل انسان هو ان يقدم مثالا للنقاوه وأن يتمتع بالشــجاعه على أن يحافظ على القناعات الاخلاقيه في مجتمع يسوده المتشككون . انني أســعى منذ زمن بعيد الى سلوك هذا السبيل .. وقد حققت بعض النجاحات بين فتــرة وأخرى »

يمكن أن نفيد من قولة اينشتين هذه ونركز على هاتين القيمتين :

النقاوة والشجاعه في عمل الممثل ، والتي يضيف اليهما لورنس أوليفيه فيما بعد : التواضع .

انَّ الممثل الحقيقي لن يستطيع أن ينطق الكلمة الطيبه ما لم يكن نقيا . يقول الممثل الالماني أفلاند :

« حين تمثل أدواراً شريفة يجب أن تكون شريفاً في حياتك الخاصة أيضاً . » ستعترضون وتقولون وهل حين ينطق الممثل بالكلمــة الشــريره يجب تبدأ مهمة شريراً ؟ كلا طبعاً .. فمن هذه النقطه بالذات تبدأ مهمة الممثل الناقد .. الممثل الثوري الرافض للشر .. فحين ينطق الممثلُ بالكلمة الشــريره أو يعيش الجريمــة على المسرح يجب أن يصب جام غضبه ونقمته على الشــر والجريمــة ، لانها قيم متخلفــة قبيحــة .. تضطهــد الانسان ، فالممثل الذي يجسد الخير بشكل عظيــم سوف يجسد الشر بطريقة أعظم ، لانه رافض للشر ناقم على الاشرار فهو في موضع النقد للشر عند تقديمــه له او تجسيده على المسرح .

اما (الشجاعة) فهي القيمة الرئيسه للممثل وهي مفتاح الفهم والثبات ، إذ لا مكان للممثلين الجبناء على المســرح .. والجبن ليس الخوف إذ يجب ان نفــرِّق بينهما .. الخوف هنا هو القلق الخلاق .. القلق الاتي من الحرص الشديد على تنفيذ مفردات الدور وتوصيله الى الناس . اما الجبن فهو الارتكاس وضياع الموهبه .. فالشجاعة هي التي تهب الممثل ثبات القدم عــلى المسرح وتوقظ مغاليق ذهنه .

ويضيف لورنس أوليفيــه قيمــة أخرى هــي (التواضع) . فالثقة العاليه بالنفس والشجاعه الفائقة قد تورثان الغرور وما التواضع في هذه الحاله إلاّ كفة الميزان الاخرى او المعادل الموضوعي الذي يثبت الابداع ويديمه .

يقول لورنس أوليفيه :

« إنَّ من أصعب الامور هو الجمع بين الثقة التامة ومعها قد موازٍ من التواضع ازاء العمل . »

إنَّ سيرة أوليفيه الفنيه المتواضعــه حدت باحد النقاد المعاصرين لأن يقول :

(وتلك الثقة المقرونة بالتواضع هــي التي جعلت لورنس أوليفه يتربع على قمة عرش التمثيل لمدة تزيد على اربعين عاما .

فالثقة هي التي دفعتــه الى المغامــرة والمخاطرة بحيث أنه لم يســر على وتيره واحدة في حياتــه الفنيه اما تواضعه فيتجلى بشعور الهيبة والوجل والخوف احيانا قبل ظهوره على المسرح) .

نعم . الممثل يقع في المقام الاول دائماً .. فكم من نص

ميت أحياه الممثل وضع فيه من نفسه وروحه ما جعله مقبولا ومستساغاً ، والشواهد على ذلك كثيره في قصص السينما الامريكيه مثلا فبالرغم من تفاهات الكثير من قصصها لكنَّ الممثلين كانوا بارعين في الاداء والتعبير .

يتذكر اغلبكم قصص الكاوبوي السطحية لكننا لا نستطيع أن نسقط حساب الممثل المجيد فيها .. كان الممثل اكبر من سيناريو الفلم .

في المسرح دائماً أعتمد الممثل المفكر .. الممتليء بالمعرفة والفهم . سئل لورنس أولفيه مرة .. من هو الممثل ؟ فأجاب : إنه الفاهم العظيم .

ولا يأتي بالفهم إلا بعد التجربة الشاقة لصوت الممثل وعقله وجسده .. ليكون عطاؤه متواصلا وليس كبيضة الديك ، فانا لا أميل الى المزاج الآني للابداع وانما انا ابن التدريب الشاق لخلق المزاج الدائم للابداع الدائم .

(لقد عزا باجانيني عازف الكمان الايطالي الشهير مهارته الفنيه الى العمل المرهق والمجهد الذي استطاع بفضله استيعاب كل قدرات آلته .) . سيستغرقني الحديث عن الممثل اكثر من النص ـ أو هو استغرقني فعلا ـ لا أكتمكم إنني أشد التصاقاً بالممثل من غيره .. لا ادري هل بسبب عملي كممثل ؟ .. ربما ، أما (النص المسرحي) فحين يكون مكتوباً بطريقه جيده فسوف يفرض حضوره حتى لو لم يستطع الممثلون تجسيده بحراره وصدق أو كما يقولون : حين تكون المسرحيه اكبر من طاقات الممثلين فبامكان المتفرج في هذه الحالة ـ بالرغم من قصور الاداء وضعف الطاقات ـ أن يتمتع بالاستماع المجرد لمفردات النص المسرحي ولكن بأداء رديء ، فالنص الجيد هو الطرف الثاني في المعادلة سواء عبّر عنه الممثلون جيداً أم لم يعبّروا .

لابدَّ انكم ستتساءلون عن المخرج ؟ ما دوره ؟ واين ستضعه ؟ وهي اسئلة مشروعة .. انني طبعاً لا الغي دور المخرج ، ولكنه لن يرقى الى أهمية الممثل والنص .. هذان القطبان الرئيسان في المعادلة نعم . يبقى الاخراج قيمة تشكيلية لا تصل الى قوة النص وتعبير الممثل الفنان الابن الشرعي للدراما .. انما الاخراج ضروره لابدَّ منها .. إذ لابد للسفينه من ربان يرشحه الممثلون من بينهم وبامكان الممثل الواسع التجربه ان يقوم مقامه .. فكم من مخرج فاشل الهمه وقاده ممثلوه .. إنَّ اغلب المخرجين المبدعين هم ممثلون ناجحون حتما .

أين يقع هذا المسرح ؟ :

إنَّ المسرح الذي ادعو اليه وأفكر فيه مسرح تستطيع ان تقيمه في أي مكان تتجمع فيه الناس .. في الجمعية الفلاحية حين يجتمع الفلاحون .. في ضوء الشمس أو في المقهى المزدحم .. في ساحه هادئه من ساحات المدينة او في اي قاعة مدرسية أو في اي مكان تستطيع ان تكون فيه جذاباً ومؤثراً ومحترفا من اجل ان توصل قضيتك .. مسرح لا تثقله الديكورات والعفش الثقيل .. مسرح متحرك كتحرك السرايا العربية الاولى للقتال .

لست ضد تشييد المسارح الفارهه .. الفخمه . وليصرف عليها ملايين الدنانير فهي مسارح المستقبل ولكنَّ الذي نحتاجه في ظرفنا الراهن هو قاعات متواضعة .. بسيطه نقول من خلالها كلمتنا ونمضي . والى جمهور مكتظ يضحك معنا ويحزن ويصمت ويغضب .. اننا أمام هذا السؤال الملحاح :كيف نساهم في توعية جماهير أمتنا عن طريق المسرح وباسرع وقت ممكن ؟ .. ما دمنا في سباق مع الزمن وامامنا تركة ثقيلة من التخلف والجهل المركب ؟ ما الذي سنفعله لجماهيرنا العربيه في المرحلة الراهنة ؟ كيف سننشر المسرح بينها ؟ كيف نحيله الى ظاهره يوميه .. الى عاده ؟

والجواب واضح وضوح الشمس .. وهو رهين بتعدد المسارح .. مسارح الدوله وفرقها .. فحين تتعدد الفرق والمسارح ستتاح اكثر من فرصة امام الناس المبدعين ليقولوا كلمتهم وسينمو المبدعون في التمثيل والتأليف والاخراج كما ينمو الورد .. لانهم سيجدون اكثر من مكان يقدمون فيه تجاربهم وابتكاراتهم ، وعند تعدد المسارح المتواضعة سيولد المؤلف المسرحي حتماً فالموءلف لن تخلقه المكاتب والقراءات النظرية المجرده انما هو وليد المسرح المنتشر الدائم .. لان الدراما علم وفن وليست أدبا مجرداً .. انها ممارسة الفعل المسرحي المتجسد على الخشبه.

مسرح عربي جديد :

المسرح الذي أدعو اليه هو المسرح الذي يهتم بالحقيقة الداخلية للانسان . دخيلته .. نفسه التي يجب انيقف عندها لمعرفتها ومحاسبتها .. إن الحقيقه الداخليه للانسان هي أعلى الحقائق بل اشرفها .. وهي الحقيقة المركزيه الغائبة في أغلب الاحيان ، فيجب تمزيق ما يحيطها من اقنعة وأغلال وبالتالي فضحها من اجل خلاصها .. إنَّ هذا المسرح هو مسرح الفضيحه والمواجهه والانقلاب على الذات .. مسرح (قادر على قلب النفس العربيه وخلق النفس الثوريه الجديده المنقلبه على ذاتها أولا والمضحية ثانيا والمجرده من كل اقليميه وأنانيه ثالثا)

كان رجل حكيم يدخل على الناس وهو يردد :

ـ رحم الله امرءاً أهدى اليَّ عيوبي .

هذا المسرح سيكشف العيوب اكثر مما يمتدح الناس أو يشير الى فضائلهم .. انه تركيز مر لحالات النقد والنقد الذاتي وبالتالي يعيد لانساننا السلام الداخلي والثبات .

كذلك أن هذا المسرح لن يقتصر على تجسيد البطولات في التراث واستلهامها .. وانما يمدُّ جسراً بين انجازنا المعاصر وتاريخنا المجيد .. المزاوجه بين البطولتين .. والدعوة الى النموذج الثوري الواقعي الحي .

وإذا كان بريشت وريثا شرعياً لمسرح بيسكاتور. واذا كان ستانسلافسكي وريثا للمسرح الروسي .. فلماذا لا نفكر بصيغة جديدة لمسرح عربي يكون وريثا للتراث العربي مع الارتباط بروح العصر وآفاقه الجديدة ؟ .. مسرح يكون وريثاً لسوق عكاظ وعطاءات المنبر العربي الاسلامي .. ورجال الثورات العربية الاولى الذين وقفوا ضد الظلم والاستغلال والاحتلال .. يكون وريثا للاحتفالات الشعبيه والاعراس يكون تجسيداً لأيام العرب الاولى وتشخيصاً لحياة القادة المسلمين .. فمتى يا ترى نجد رجالنا يتنفسون على المسرح بكل شجاعاتهم واخطائهم وجساراتهم ؟ دون ان يحول حائل من تقاليد أو افكار باليه من ظهورهم على المسرح ، فالاسلام ـ كما أعرف ـ لايحرّم المسرح ولا يحول دون ظهور احدى شخصياته .. فليس هناك نص شرعي أو فقيه واحد يعارض ذلك ، اليس المسرح يدعو الى الكلمة الطيبه والوقوف بوجه الشر وبالتالي لا يمكن للاسلام إلا أن يتقبله ضمن دعوته بالامر بالمعروف والنهي عن المنكر .. وانطلاقاً من مبدأ تشخيص الخير لاتباعه وتشخيص الشر لاجتنابه .. لابدَّ اذن من تشخيص الرجالات الاولى في صدر الاسلام مثلا وتقديمهم على المسرح ، وهو خير اسلوب عصري لايصال افكار اولئك الرجال الافذاذ الذين بنوا حياتنا الماضيه وأثروا الحياة بسلوكهم وافكارهم .. ويح نفسي الم تسنح الفرصة بعد ونحن في الربع الاخير من القرن العشرين من تقديم تلك الاحداث والشخوص والنماذج .. لنعتبر بها ونعرّف اجيالنا عليها ؟

(يروي التاريخ العربي القديم انّ رجلا صوفيا في زمن خلافة المهدي « منتصف القرن الثاني الهجري » كان يخرج يومين في الاسبوع الى تل عال فيخرج وراءه الرجال والنساء والصبيان ، فاذا صعد التل نادى بعض اتباعه فمثلوا شخصيات الخلفاء والموك ويقف هو ليحاكمهم أو يقول فيهم رايه ، فالاتباع هنا ممثلون ، وهو مرشدهم و « مخرجهم » والموضوعات واقعيه تستمد من حياة العرب القدماء والجمهور هم هؤلاء الحضور المشاهدون)(١)

الا نستطيع ان نمدَّ ايدينا لاسقاط النماذج البيروقراطية والانتهازيه والمنتفعه التي يزدحم بها مجتمعنا الحاضر . كما مرَّ علينا قبل قليل . مثل هذا الصوفي الذي تفصلنا عنه اكثر من الف سنه .

لغة المسرح :

هذا المسرح ضد العامية .. ضد الامية .. نعم .. انه يتوجه الى جمهور العمال والفلاحين والجنود والطلبه ومنظمات الشباب ولكن باللغة الفصحى .. للغة الام ، إنّ لغة هذا المسرح تتطابق تماما مع القرار المجيد الذي طرحه مجلس قيادة الثورة في التأكيد على اللغة الفصحى التي هي لغة العربي في الجزائر والمغرب والعراق ومصر وسوريا .. لغة وحدة هذه الامه ، ويجب أن تتوجه كافة الفرق المسرحية عندنا لتنفيذ هذا القرار الثوري التقدمي العظيم .

فمن الذي أتى العاميه سوى موجات الغزو والتتريك التي مرت على الامه العربيه وتاريخها المجيد، ولكن كيف يتم ذلك للممثل بعد هذا الانقطاع الطويل ؟ على الممثل في هذه الحالة ان يثقف نفسه ويثري لغته ويعود الى ثقافة الامه وتاريخها المجيد ويوطن نفسه للدرس والتتبع كي يتعود الفصحى دون أن يلحن ، فهل يعود الممثل لدراسة كتب النحو والصرف من جديد ؟ لم لا إن استطاع الى ذلك سبيلا .

لا اكتمكم انني أضيق ذرعاً بكتب النحو وقواعده ويعجزني حفظها وتطبيقها ، ولكنني اهتديت الى طريق سهل يسير وهو القراءه في كتاب محرك الحروف كالقرآن الكريم أو كتاب كليله ودمنه أو مقامات بديع الزمان الهمداني ، والقراءه في هذه الكتب بصوت مرتفع حيث تسمع نفسك عند القراءه .. عندئذ ستتحكم في الالقاء .. وبطريقة لا شعوريه سوف تدرب نفسك وعندها سوف لا تستسيغ اللحن في اللغة لانك اعتدت القراءة الصحيحه في الكتاب المحرك الحروف ، واذا اردت أن يستقيم لسانك اكثر فيجب أن تكثر من القراءه وتداوم عليها بصوت مرتفع .

ملامح عملية وتطبيقات

قوة الجذب :

أو المغناطيسيه أو قوة تأثير الروح ـ سمها ما شئت ـ وهذه لها علاقه بدرجة الصفاء الداخلي للانسان ونقاء سريرته فعلى قدر طيبتك ولطفك ستكون قريباً من الناس ومحبوباً على المسرح ولا يأتي بهذا الحال سوى مجاهدة النفس والوقوف ضد النزعات الشريرة في نفس الفنان ، ان تعلن حربك على كل زيف يتسرب لنفسك ، إنني مع ستانسلافسكي حين يقول في كتابه (فن المسرح) :

إن طريق الممثل الى الفن هي نفسه التي تعرف كيف تزيح عن كاهله عادات غير محتمله .. مثل الغرور والكبرياء والحسد .. باختصار خلاصة كل النواقص البشرية الشائعة جداً التي تخفي حبه ورغبته الخيّرة نحو الناس ، والتي يجب عليه أولا ان يتغلب عليها قبل أن يحرر طاقاته الداخلية من أجل العمل الخلاّق . »

والممثل ايضاً يجب ان يكون

صـــــاحب قضـــية أخـــلاقية . . صـــاحب تصور في الاخلاق وإلا فمن يحركه للابداع سوى قضيته فهي المحرك والداينمو الذي سـيلهمه ويؤجج ابداعه وبالتالي سيصيب المتفرجين عدوى هذه القضيه .

التركيز والاصغاء :

هل شاهدت طفلا مستغرقاً بلعبته (التي هـي بمثابة دوره) .. ما هي درجة تركيز هذا الطفل ؟ انه لايرى شيئا سواها .. وحين نتأمله جيداً سيجذبنـا اليه حتماً .. وستكون لعبته هي المركز .. وحين ترقى أيها الممثل الى حالة الطفل ولعبته سوف تجذبنا اليك لامحاله . إنّ هذا التركيز هو مانحتاجه على المسرح .

طفلي حين يريد ان يقص عليّ قصته التي سمعها اليوم من معلمته .. يضطهدني اضطهاداً عجيباً .. فهو لا يسمح لي أن التفت مثلا أو أحك راسي فهو يدفعني من حنكي حالا قائلا :

اسمع .. انتبه .. لاتلتفت . فهو غيور عـلى تكملة حكايته .. كذلك الممثل يجب أن يكون غيوراً على كلماته وبدّ من توصيلها برمتها الى الجمهور .

كيف تستطيع أن تختبر قوة الجذب وقوة التأثير لديك ؟ راقب نفسـك حين تتحدث الى اصدقائك .. وراقب المصغين اليك .. فحين تكون حقيقياً سترغمهم على الاصغاء حتى لو خالفوك الراي فانت تعرفّ نفسك بالتأكيد إن كنت صادقاً ام لا .

فالاصغاء معناه انك تتفاعل مع المتكلم .. تتوجه اليه بكل جوارحك .. كان العرب ينزلون الاصغاء منزلة كبيرة فكان عطاء ابن رباح مثلا اذا حدثه أحد بحديث ـ وهو يعلمه ـ يصغي اليه كانه ما سمعه قط لئلا يخجل الرجل . فكيف بالممثل الذي ينبغي له ان يصغي لزميله على المسرح طيلة ايام العرض والتي تتجاوز الاشهر أو السنين احيانا دون أن يفقد حماسته أو دهشته عنـد الاصغاء في كل ليله .

الممثل يسـتطيع ان يقيس مقدار درجـة تأثيره بالجمهور ويعرف أيضاً مواطن هبوطه وضعفـه . إذ ليس العن من الممثل في معرفة ذلك .

في احدى الليالي خـرج الممثل الفرنسـي الكبير (سونيه) من المسرح حزيناً .. كئيباً إذ لم يؤد دوره كما ينبغي وهو يقول :

« إنّ الله لم يرض عني هذا المساء »

المرونة :

على الممثل أن يكتسب بالتدريب مرونته . مرونة النفس والعصب والعضله .. المرونه هذه تحيل الممثل الىماء أماالدور الذي يقومبتمثيله فهوالآنية المستطرقة.

المرونـه وحدها تكسـب الممثل صفـة البهلوان وخفته حين يخرج ببيضته التي ابتلعها من اذنه . والمرونه يكتسـبها الممثل مـن الرقص .. والرقص المتواصل السـاعات .. طبعـاً الرقص على ايقـاع وانا اقتـرح الايقاعات السريعة التي ستوقظ ما خمد من خلايا الممثل وشراينه واعصابـه .. فالرقص على ايقـاع سـهل وبسيط يفتحالنفس ويمكنانجازه فيايوقت وأينمانكون.

الصراخ :

أنا لا أحب الضوضاء ولكنني في هـذا التمريـن ادعوك الى الصراخ .. إنها ضرورة التمرين .. نعم .. لا تعجب .. فانا ادعوك الآن الى الصراخ او الهيصه .. او الالقـاء بصوت مـرتفع أو الغناء بصوت عال .. أن تطلق صوتك موازيا لحالتك النفسية .. اطلقهـــا .. نفسك أيضاً .. لاتبق شيئا في النفس سـتفك بذلك اسار عقدك النفسيه .. إنّ هذا التمرين (التنفيسي) إن جاز التعبير سوف يفتـح مغاليق اللسـان والعـي انتقوم بهذاالتمرين فيبيتك وليذهبجيرانك الىالجحيم.

المشي :

كيف يمشي الممثل على المسرح ؟

يوصي الفرسان ومدربو الخيول .. ان لا يدخل الراكب قدمه في الركاب ، وليكن مرتكـزه على مقدمة القدم فقط ، وبذلك يدرأ عنه السقوط من على صهوة الجواد ، يمكن أن نستفيد مـن هذه الحاله فيسـتلم الممثل ارض المسرح بمقدمة قدمه مثلما يستلم الفارس بمقدمة قدمه الركاب .

إنّ السير في هذه الطريقة على المسرح تحفظ فيها التواصل بين الراس والقدم .. التجانس بين الراس والقدم .. بين الاراده والحركه ..

فحين يسـكر الراس ترنـح القدمان .. وحين يصمم الراس تنغرز القدمان فوق الارض .

هل لاحظتم مشية القط ؟ وكيف يتشبث بهدوء ومرونة وقوه . هل تستطيع ان تقلّد القط فلنفعل .

وعلى الممثل ايضا أن يتدرب على المشي بين أعمدة مختلفه أو حجاره متفرقـه .. أو يرسـم على الارض خطوطاً مختلفه ثم يحاول السير عليها دون أن يحيـد عنها .. وفي هـذا التمـرين سـيحافظ على توازنـه وسيحتفظ برشاقته .. اتذكر قولا لراقصة باليـه سوفيتيه حين سئلت عن المشي فاجابت :

ـ «اتمنى أن اسير بين قطرات المطر دون أنابتل» كذلك الدخول والخروج من اماكن ضيقه يفجر الخيال ويشحذ الذهن ويهبك المقدره على الخروج من المآزق ويمنحك الصبر قال المسيح عليه السلام :

« اجهدوا أن تدخلوا من الباب الضيّق »

التحفي :

وهو من أحب التمارين لديّ على الاطلاق .. .. ان تسير حافيا .

قال تعالى: (فاخلع نعليك إنكبالواد المقدس طوى).

نعم .. اخلع ايها الممثل إنك في المسرح وهو واديك المقدس . ولن يجوز السير عليـه وانت في حذائك .. اخلعه وجرب كيف تحرر قدميك اللتين طال قيدهما ..

اتساءل :هل يجوز للمصلي ان يصلي في حذائه ؟ كـلا طبعا .. لايجوز . اللهـم إلا في حالات خاصـه ونادره يستطيع فيها المصلّي ان يصلي في حذائه وذلك عنـد الصلاة على الميت ، ونحن على المسرح في مقام الحيـاة ولسنا أمام ميت .

وانت حين تعود الى بيتك الا تخلع حذاءك ؟ كذلك المسرح بيت لممثل .. يجب أن يخلع حذاءه فيه .. إنه مكان الراحه ومنتجع الابداع والالهام .

حين تدخل مسجداً الا تخلع حذاءك ؟

حين تضمك زوجتك وانت في الفراش ــ وهـي أصدق اللحظات واسعدها ــ الا تخلع حذاءك ؟

وحين تأتي الى الدنيا في لحظة الميلاد فانك تأتـي حافياً صافياً وصارخاً أيضا .. تريد أن تعبر عـن وجودك في هذا الفراغ الجميل .

لقد استعار (مالرو) وزير الثقافة الفرنسي هذا التقليد مـن عندنا حين فرض على زوار بعض قاعات متحف اللوفر في باريس ان يدخلوا حفاة لهذه القاعات كما يفعل الشرقيون في اماكنهم المقدسه .

وحين تـستحم لتزيل وسـخ القدمين الا تكون حافيا ؟ فكيف بوسخ النفس الذي يجب أن يجاهـد الممثل جهاداً كبيراً لاقتلاعه من جذوره .

الا تدري أيها الممثل ان بشر الحافي وهو مـن المتصوفين واهل التقوى ، لقّب الحافي لانه لم ينتعـل نعلا .. خلع نعليه في حالة وجد وظل حافيا بقية حياته وقيل أن الورد ينبت من بين قدميه .

إنني لم اشـاهد في حياتـي تمثالا سـومريا الا ووجدته حافيا ملكاً كان أو كاتبا أو صعلوكاً .

الا يستحق المسرح منك كل هذا .. جـرّب ان تخلع نعليك وستعرف أية خفة دم ستعتريك .. إنّ مسرحنا يرفض الأحذيه .

العقل والقلب معاً :

وهو مـن أصعب التمارين على الاطـلاق . كيف تمزج العقل والقلب معاً ؟

هذا ما اسعى اليه وارجو تحقيقه .. فالعقل بمفرده بارد وقاسي بالرغم من انه يحقق العدالة .. والقلب بمفرده يبدو أهوجا مندفعا وربما ألقى بصاحبه في مهاوي الهلكة.

الاحكام السريعه هي في أغلبها احكام القلب ، وانا أرفض ذلك أريد أحكاماً تمر عبر قناة العقل بعدانطلاقها من القلب .

إنّ الحماس (الفاشستي) التي غرقت فيه المانيا الهتلريه هو الذي أيقظ التشبث بالعقل عند بريشت وكاد يلغي القلب . فمن ذا الذي يستطيع ان ينجـز الجمع بينبريشت وستانسلافسكي.. بينالعقلوالقلب.

البعض يقول : لا لقاء .

ونحن نقول لابدّ من لقاء .. لابد من زواج بين العقـل والعاطفة ؟ فأيّ مولود سينجبه هـذا التزاوج ! ان الصيغه البشريه السليمه ستتم عبر هذا التزاوج .

قال تعالى : (أفلم يسيروا في الارض فتكون لهم قلوب يعقلون بها) وهل يعقل بالقلب يا ترى ؟ العرب تجيز ذلك .. إنه الجواب العظيم .. لنتدبر هذه الآية الكريمـه .. وكيف يمتزج فيها العقل بالقلب بعـد أن يسيروا ويتأملوا في الارض .. العقل والقلب في الصحبة معاً .. القلب والعقل في ماعون واحد .. ياالله .. أي عقل هذا الذي ينطلق من القلب ؟ .. إنه السجية التي جبل عليها لانسان والتي اضاعتها الممارسات الحياتية الخاطئـه .. لن نعرف الحقيقـه ما لم نعد للجمع بين العقل والقلب .

قال النبي محمد ــ ص ــ (مـن لا حضور له لا صلاة له) .. كم ينطبق هذا القول على الممثل أيضـا عند ادائه دوره ؟ حين يكون الدور بمثابة صلاته .

يشترط في المصلي الحضور .. حضـور القلب امام لله عند أداء الصلاة .

ولقد فسروا الحضور بفهم وتدبر معنـى كلمات الصـلاة ، والقائهـا بامتـلاء وايمان بعيداً عـن الميكانيكيـه .. كم ينطبق ذلك على الممثل حين يلقي حواره ، فلا قيمة لعمله ما لم يستحضر قلبه وعقلهمعاً.

كتب ستانسلافسكي مره يقول :

(خطأ كل الخطأ أن تؤدي أي تمرين من تمرينات منهجي بصوره ميكانيكيه وبدون تفكير ، خطأ كل الخطأ ان تنطلق كلماتك بلا هدف .)

الوضوح :

كثيراً ما يصادف في القاعه احداً مـن المتفرجين يهمس في أذن صاحبه :

ــ ما ذا قال الممثل ؟ إنني لم افهم شيئا .

فيجيبه صاحبه ــ لا أدري .

اغلب الممثلين عندنا يبلعون الكلمات وربما انا واحد او بالتأكيد انا واحد منهم .. وهذا هو التقصير بعينه .. إذ ينبغي للممثل أن يتسلح بالوضوح .. فيراقب نفسه حين يتحدث أو حين يلقي دوره على المسرح أو في الحياه .. انتبه وقطّع الكلمات وليكن لها رنين الخرز على الرخام .. إهتم بالفواصل .. وضمّ شـفتيك لتركز على مخارج الحروف .

قال تعالى : (واحلل عقدة من لساني يفقهوا قولي) فكر قبل ان تتكلم فحين يسبق العقل الكـلام سـوف يرغمون على فهم ماتقول .

إنّ الوضـوح رهين ايمانك بما سـتقول . ان أصحاب الحقيقة واضحون لانهم حريصون على وصول الحقيقه .. حين نضع هذا الفهم نصب أعيننا لن تتعثر الكلمات على السنتنا . فتصور أن نبياً مثل موسى عليه السلام يدعو ربه أن يحلّ عقدة من لسـانه كي يكون واضحاً فيفهمونه .. إنّ الكلمات هي الوسيله الـى الحقيقـه ويجب أن تكون واضحـه فكيف بك حين لا

يفهمك الناس .. إنها كارثة .

إنني معجب بخطيب يجلس تحت منبره آلاف الناس .. يصغون اليه بصمت مهيب .. وحين يسترسل هذا الخطيب في كلامه والاستشهاد بأحداث التاريخ .. تبدو الكلمات عند إلقائه شفتيه .. راكزه. لوضوحها وجلالها وخاصة حين يلقي شيئاً من القرآن الكريم ثم يبدأ بتفسيره أو حين يلقي شعراً أو يروي حدثا تاريخياً .. كنت اتأمل هذا الرجل وطريقته الرائعة في الالقاء والتي تستحق الدراسة والتأمل وكنت عند بعض الممثلين .. انه الجزر الثقافي الذي يحيط اغلب ممثلينا ..

من علّم هذا الرجل كل هذا الوضوح ؟ .. يبدو ان للقرآن تأثيراً بالغاً عليه فلم لا نراجع القرآن بروح عصرية وفهم حديث ؟

لم لا نتدبر قراءاته السبعه ونضبط أصول الالقاء ؟ لم لانتدبر لغته والفاظه ومعانيه فنقوم بذلك السنتنا ونثبت به الفؤاد ونغذو العقل .. إنني لا القي اللوم على بعض المتفرجين عندنا حين ينزعجون من طريقة الالقاء لانظر فيه الرجل الخطيب بقدر ماكنت ارى فيه الممثل.

لقد انقطع اغلبهم عن القراءه والتتبع ولم يمارسوا التحدث باللغة الفصحى مع انفسهم كتمرين .. جربوا ان تتحدثوا بالفصحى مع انفسكم أولا ولسوف يهضمكم الناس ولن يملّوا تمثيلكم بالفصحى أويغلقوا تلفزيوناتهم عند مشاهدتكم مرة أخرى .

جربوا الاسترسال في الالقاء بعد أن تغلقوا ابوابكم عليكم وتعدوا انفسكم جيداً لتعاودوا لقاء الجمهور وتبينوا الفرق عند ذلك بأنفسكم .

كان الخطباء والشعراء في سوق عكاظ يملأون افواههم بالحصى ليتمكنوا من النطق السليم .. كانوا يصرخون بوجه الصحراء وكانت الرمال هي الشاهد .

أما أوربا المعاصره فقد وضعت اقلام الرصاص بين أسنان فنانيها ومغنيها كي تستقيم عندهم مخارج الحروف .

فما ذا فعل الممثل ليستقيم نطقه ؟

الدلالة والايجاز :

تقول العرب (خير الكلام ماقلّ ودل) .. الى اي حدنستطيع أننفيد ونستفيد من هذا القول البليغ..

نعم قيمة كل حكاية في دلالتها .. الا نستطيع ان نوظب ذلك في المسرح ونوجز فيه قصدنا ؟ .

المسرح الذي أدعو اليه وأفكر فيه لا يعتمد الحوار الطويل فهو ضد الثرثره .. وبالتالي ضد الترهل .

الا يهمك ان تكون رشيقاً ... مستقيماً ، إنّ ذلك يوفره الايجاز وليس الاختصار ويجب أن نميز بين الامرين .. ان تكون موجزاً أو تكون مختصراً ، وتقول العرب ايضاً (الحر تكفيه الاشارة) والاشارة جوهر المسرح .. الاشارة قد تشمل المناظر والملابس والمتممات المسرحيه الأخرى .

أن تقتصد في كل ذلك لتكون أسرع حركة على المسرح خفيف المؤونه .

أسألكم .. كم ترهقنا الحقائب عند السفر ؟ وحين نعود من سفرنا نقرر أن لا نحمل معنا مرة أخرى هذا المتاع الثقيل من البدلات والمعاطف والاربطة ولاحذية التي لم نستعملها في سفرنا .

طفل أو طفلان خير من عشرة أطفال لا نحسن تربيتهم والاهتمام بهم ، الأكل الكثير يورث التخمه .. والتخمه تورث البلاده .

كذلك المسرح فالكلام المسهب فيه يورث النعاس للمتفرج والصداع للممثل ، بودي أن اكتب عملا مسرحياً يشبهالبرقيه واترك فيهالتفاصيل لتحليلالمتفرج

يقول النبي الكريم – ص – (النجائب في الاول وحاملات الزاد في الاخير) والنجيبه هي الناقة السريعة التي يركبها الفارس ، اما حاملات الزاد فهي النياق الثقيلة التي تسير ببطء محملة بالمؤونه والاثقال .

ما احوجنا الى ممثلين يشبهون النجائب .

هل لا حظتم عدة الجندي في الحرب كم هي قليلة وموجزه ؟ فلم ترهقون الممثل بهذا الركام الثقيل من الملابس والدثار ؟

الممثل هو الجندي وساحة قتاله هي المسرح وعدة قتاله كلماته .

الختام :

في رايي أن هذا الحديث قد لا يجدي نفعاً .. لان المسرح .. واقع .. عملي جدلي .. متحرك .. فبدلا من الحديث عن افكار كان بودي أن تشاهدوا تجسيداً حيا لها ولو بمشهد مسرحي قصير لاقترن حديثنا بواقع حي وتصور ملموس وهذا لايتم إلا باتاحة الفرصة من قبل القوامين على المسرح في قطرنا وإلا اصبحت هذه الافكار حبراً على ورق أو مجرد حلم من احلام اليقظه الكثيره .

انني لم آت بكشف جديد بل لم انته من تطبيق البديهيات في الفن فالمسرح فن صعب المراس .. لا تكشف عنه سوى التجربة والممارسة .

افكر في لايام الاخيرة ان استأجر مقهى وابني فيها مسرحاً صغيراً وابدا بتنفيذ ما افكر فيه وأدعو اليه .. فهل استطيع بمفردي ان اقوم بهذا المشروع ضمن ظروف الايجارات العالية الراهنة ؟ لا اعتقد ، إن المسرح عمل جماعي واليد الواحدة لا تصفق كما تعلمون ..

لابدّ أن أخلق فرضيتي إذن والدنيا بخير لكنني اخشى ان اكون كذلك الرجل الذي استكثر من العلم ولكن لم يعمل به فقال له حكيم :

– ياهذا افنيتعمرك فيجمع السلاح فمتى تقاتل؟

مسرحيات عربية

من خيال الظل

مثلث في القرون الوسطى

□ وضعها محمد بن دانيال الموصلي
□ قدمها البروفيسور بول كالي
□ ترجمها عن الانكليزية : د . تقي الدين الهلالي

توطئـــة

يبدو لي انه يلزمنا عند الحديث عـن المسرح في الادب العربـي ، **ان نفرق في فهمه او تناوله بين معنيين او** قيمتين : المسرح من حيث هو فـن له مقوماته وصيغه ووسائله واشكاله وقيمه المتميزة ، **والمسرح من حيث** هو حاجة اجتماعية او عنصر محدد في التعبير والتوصيل قد تنطـوي عليه ، بهذا القدر او ذاك ، بعض فنون القول في عدد من آثارها وانماط تحققها الابداعية . ذلك ان هذا التفريق سيزيل الكثير من اللبس الذي نقع فيـه عند الحديث عن ظاهرة المسرح في الادب العربـي . اذ كثيرا مـا قادنا اكتشاف اشكال مسرحية او انماط تعبيرية ممسرحة او عناصـر درامية في البنية الفنيـة لبعض الاثار الادبية الى القول بوجود مسرح عربي بالمعنى الاعتباري للفظ « مسـرح » من حيث هو مصطلح يطلق على فن بذاته مـن فنـون الحركـة ، في حين ان تاريخ المجتمع العربي الادبي لم يألف المسرح بهذا الاعتبار منذ عصر ما قبل الاسـلام حتى القرن التاسـع عشر حيث شرع الذهن والخيال العربيان يدشنان ممارسـة هذا الضرب من ضروب الخلق والابداع الموضوعية . ومـا كـان غياب المسرح في مجمل هذا التاريخ الطويل نتيجة قصور في التركيبة البنيوية للذهـن والخيال العربيين او بسبب ما فطر عليه هذا الذهـن وذلك الخيال مـن طبيعـة ونوازع ليس لهما ان يتجاوزاها الى غيرها بحال. وما شهده تاريخ مجتمعنا الابداعي من صيغ تعبيريـة وانماط او ممارسات فنية ذات ابعاد مسرحية واضحة، منذ اول مبدئه ، ينهض بما ذهبنا اليه من زعم . فمن فنون الميم الى الحكاية فالسماجـة ففنون التحامـق **والمطايبة والخيال الى غير هذا وذاك مما اتفقنا عليه كتب** التراث في الادب والتاريخ ، تشـير الى ان العرب لـم يكونوا بدعا بين الامم ، وانما ـ شأنهم شأن غيرهم في قدرات الابداع وطاقات التعبير الفني ـ استطاعوا ان يرتفعوا باساليب التعبير بالكلمة والحركة الـى صعيد لا يقل جمالا وحيوية ومتعة عما انتهت اليه امم اخرى في ذلك . بيد ان هذه الصـيغ التعبيريـة كلها ، وان اعتمدت الكلمة والحركة ، ليست بمسرح من حيث هو فن متميز له مقوماته الخاصة وانماطه وصيغه المحددة. **وانما هي مجرد اشكال تعبيرية ممسرحة او ذات اطـار**

مسرحي ، لا ترقى الى المسرح بنية وخصائص .

اما المسرح من حيث هو حاجة اجتماعية ، فقد الف العرب منذ اول مبدئهم الكثير من صيغه واشكاله. فمن طقوس دينية الى اسواق يتبارى فيها الشعراء والخطباء الى حركات ايقاعية جماعية او فردية تحاكي فيها الظواهر وتستحضر الوقائع والاشياء الى غير هذه وتلك من فنون المحاكاة التي المحنا الى بعضها في اول المقال ففي كل هذه من الاداء المسرحي والصيغ المسرحية في التعبير ما يشبع الحاجة الاجتماعية الى هذا الضرب من التعبير عن الموجود الانفعالي والشعائري للانسان من حيث هو فرد وجماعة . **وكذلك هي حال العرب مع المسرح من حيث هو عنصر في التعبير والتوصيل الفنيين.** فقد شهدت فنون القول العربي اشكالا غنية به ، بل لعلها اقتربت في عدد من انماطها وضروبها من المسرح باعتبارها فنا متميزا . فرسائل ابي العلاء ومقامات الهمداني والحريري وابي الورد وحكايات ابي القاسم البغدادي مثلا ، تحمل من عناصر الصراع وبناء النموذج عبر الحوار ورسم المواقف وتحديد الفعل ، بل من الحبكة في معالجة العقدة الدرامية وحلها ، ما يضعها في صعيد واحد مع المسرح تأليفا . ولا اريد هنا ان اشير الى « الف ليلة وليلة » و « كليلة دمنه » وملاحم « عنترة » و « ابي زيد الهلالي » وغيرهما ، فهذه ستظل رافدا غنيا يرفد محاولات التأليف المسرحي بالكثير مما يحتاج البناء المسرحي ليس بالنسبة للعرب حسب ، ولكن بالنسبة لكتاب المسرح من مختلف امم الارض وشعوبها ايضا .

والآن .. هل لنا ان نسأل عن علة غياب المسرح باعتباره فنا متميزا في حدوده ومقوماته ، عن سيرورة **المجتمع العربي الفنية حتى القرن الماضي،مع ان العرب من** حيث هم امة وشعب ، عرفوا العديد من صيغ التعبير المسرحي وعانوا الحاجة الى قيام مسرح لديهم ؟؟

لقد دار حديث طويل حول ذلك .. وقيل في اسباب الغياب الكثير . فمن مرجع هذا الغياب الى الطبيعة التحليلة للذهن والخيال العربيين التي — على ما يزعم من يقول بذلك ، ليس لها ان ترقى الى امتلاك الرؤيا التركيبية في البناء والمنطلق الموضوعي في الفهم ، ومن زاعم ان الاسلام هو المسؤول عن هذا الغياب القسري . اذ حرم على اتباعه ليس فقط معالجة الموضوعات الوثنية التي يقوم عليها المسرح ، وانما كفر اية محاولة لمضاهاة الله في خاصة الخلق ، وبالتالي فقد فوت الاسلام على العرب المسلمين فرصة ممارسة الابداع في مجال الخلق المسرحي لما في ذلك من هذه المضاهاة حيث يقوم الكاتب المسرحي بخلق نماذجه **وحيواته خلقا ويوجدهم ايجادا بعد ان لم يكونوا .**

وفي ذهني .. انه ربما صحت كل هذه الاسباب في تفسير ظاهرة الغياب ، الا انني لا اراها مجتمعة كافية لتفسير ، وتبرير . وعندي ان العامل الذاتي ربما كان الاكثر حسما في قيام هذه الظاهرة . ذلك ان غياب العبقرية المسرحية التي تستطيع ان تنهض بالحاجة الاجتماعية وتصل بالممارسات المسرحية الى صعيد المسرح من حيث هو فن هو الذي قاد الى غياب المسرح بهذا الاعتبار في تاريخ مجتمعنا العربي الفني ذلك انه لا يكفي ان تقوم الحاجة الاجتماعية موضوعيا لتفرض على الناس الوسائل المادية والروحية التي تنهض بها او تتهيأ لها كل اسباب تموضعها . اذ مع ان الضرورة التاريخية تقف في بدء وليس العبقرية الفردية الا احد اثارها في الناس ، الا ان غياب هذه العبقرية قد يفوت على الضرورة رغم قيامها وتموضعها الحاد بالقوة فرصة تحققها العيني في الحدود الزمانية والمكانية المقررة لها . فلولا اسخيلوس مثلا ، ما كان للمسرح الاغريقي — رغم قيام الحاجة اليه بالقوة — ان يخرج عن اطار ممارساته الطقوسية الجماعية. فالخطوة العبقرية التي خطاها اسخيلوس هي التي مهدت ومكنت لمواهب عبقرية اخرى ان تواصل سيرورة المسرح **الى ما انتهى اليه من قيم ومعايير ومقومات ميزته وافردته** فنا مستقلا عن بقية فنون القول والحركة . ولولا الكندي في تاريخ مجتمعنا العربي الفكري مثلا آخر ، ما كان للفلسفة العربية الاسلامية الوسيطة ، رغم قيام الحاجة اجتماعيا اليها بفعل الضرورة التاريخية ، أن تخرج عن اطار الجبة التي انتهى الى حياكتها العقل المتفلسف عند العرب من علوم الكلام والفقه والاصول واللغة ، ولكان علينا اليوم ان نبحث في شتات هذه العلوم عن الفلسفة العربية الاسلامية الوسيطة . وليس لهذه — على جدارتها وجدواها ، ان تكون بديلا للفلسفة بحدودها التي عرفت بها ، باعتبارها منهجا في التفكير ونظرية في المعرفة من جانب ، واطاريح ومقولات ومفاهيم ومواقف وتصورات ذهنية ومعايير اخلاقية واعتبارية من جانب آخر . فليست الضرورة التاريخية او الحاجة الاجتماعية هي كل شيء — وان تكن هي في بدء كل شيء ، اذا لم تتوفر لها العبقرية الفردية التي هي صداها وبعض مردوداتها ، لتنقلها من القوة الى الفعل. ومن مجرد الحاجة الروحية الى وجود عيني ملموس .

وكذلك هي الحال مع المسرح . فما كان للاسلام بمحرماته لوحده ان يمنع ولادة الظاهرة المسرحية لو ان عبقرية كعبقرية « اسخيلوس » ولدت في عصور العرب الاولى ، وما كان للحاجة الاجتماعية لولادة الظاهرة المسرحية ان تفرض هذه الولادة بدون قيام هذه العبقرية. فمعادلة الوجود ليس لها ان تتحقق الا باجتماع طرفيها ، وما كان لاحد طرفيها ذين ان يرتفع الا ليرفع معه الطرف الآخر . ثم ان الاسلام ما كان له أن يمنع ازدهار الشعر مثلا ، رغم موقفه غير الودي منه ، عندما تحقق له طرفا معادلة الوجود : الحاجة الاجتماعية والعبقرية الفردية. **بل ان الاسلام لم يقف دون ولادة انماط من فنون المسرح**

كالحكاية والسماجة وخيال الظل ، رغم ان هذه الانماط كانت معروفة بما تبسط امام مبدعيها من فرص الاشتراك في خاصة الخلق والايجاد. يقول احد الشعراء يصف خيال الظل :

رايت خيال الظل اعظم عبرة
لمن كان في علم الحقائق راقي
شخوصا واصواتا يخالف بعضها
لبعض واشكالا بغير وفاق
تجيء وتمضي بابة بعد بابة
وتغنى جميعا والمحرك باقي

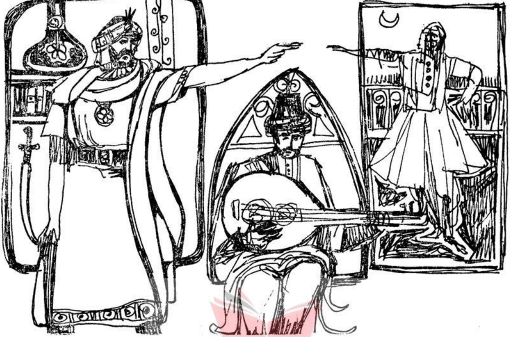
فالشاعر هنا يصف لاعب الخيال بالمحرك .. ويجعل من علاقته بشخوصه دليلا على علاقة المحرك الاول نجلقه. ومع هذا لم يحل هذا الوعي الذي كان عليه الخاصة والعامة بما يقوم به المخايل دون ازدهار هذا الفن او يمنع قائدا عظيما من قواد المسلمين عرف بورعه وغيرته على الاسلام والمسلمين ، كصلاح الدين الايوبي ، ان يستمتع بمشاهدة خيال الظل مع وزيره القاضي الفاضل . فالقول بان الاسلام حال دون قيام المسرح — من حيث هو فن متميز ، في ادبنا العربي القديم لا ينهض به اي دليل . وكذلك هو شأن القول بان المسرح ليس من طبيعة الذهن او الخيال العربيين ولا من منازعهما . فما ورثناه من اشكال مسرحية وانماط ادبية غنية بالعنصر الدرامي تنهض دليلا على افتآت ولا علمية هذا القول . وقصارى ما يمكن ان يقال في ظاهرة غياب المسرح ان عبقرية مسرحية كعبقرية اسخيلوس — اثينا لم تتهيأ للادب العربي، فتنقل ما بالقوة من اوضاع الحاجة الاجتماعية للمسرح والاشكال التعبيرية ذات الملامح المسرحية التي عرفها العرب في عصورهم الاولى الى مسرح بالفعل ، ربما لجأ الى المسرح الاغريقي والروماني ليفيد منه فيترجم آثاره او بعضها .

اما القول بان الطابع الوثني للمادة الاولية التي اعتمدها المسرح الاغريقي او الروماني قد عزبت بالعرب عن المسرح فلم يحفلوا به ، فان النزعة التوفيقية التي ابتدعها الذهن العربي القروسطي بين الفلسفة اليونانية والدين الاسلامي ليست بعاجزة عن ان تجري مثل هذا التوفيق .. فتأخذ من المسرح اليوناني صيغة وقيمه الفنية لاعتمادها في تقديم مادة من صلب حياة العرب وعقيدتهم الدينة .

ومهما يكن .. فان الاجماع يكاد ينعقد على ان محمد بن دانيال الموصلي، كان اعظم الشعراء العرب الذين كتبوا لخيال الظل .. متخذا من الشعر الممتع والنثر المسجوع وسيلة في تأليف باباته .. ومطعما هذا الشعر وذلك النثر بالازجال والموشحات والبلاليق اينما وجد الى ذلك سبيلا . ولقد ترك لنا من تواليفه ثلاث بابات هي هذه التي يجد القارىء الكريم ملخصات لها في هذا الكتاب(1) الذي تعيد مجلة « الاقلام » نشره لاهميته وخطورته . ورغم ما في هذه البابات من مهارة في التصوير ودقة في التعبير وكفاءة في رسم النموذج وشمولية في رصد الواقع الاجتماعي خاصة في بابة « عجيب وغريب » وبابة « الامير وصال » ، فانها تفتقد ليس فقط الوحدات الثلاث — الزمان ، المكان ، الحدث ، وانما تفتقر الى عنصر الصراع والحبكة كذلك . ولعل لجوء ابن دانيال الى الوصف دون اجراء الاحداث وتقديم الشخوص على خشبة المسرح ، يكمن وراء هذا الافتقاد وذلك الافتقار الى اهم مقومات البناء الدرامي على مايصف الدراما كتاب الشعر لارسطوطاليس . ومع كل هذا وذاك مما يؤخذ على بابات ابن دانيال ، فان هذه البابات ليست فقط تعطي القارىء المعاصر اصدق صورة عن الوضع الاجتماعي — السياسي — الفكري العربي في القرون الوسطى ، ولكن تتقدم بنموذج حي لخيال وذهن فيهما من التركيب والقدرة على الرؤية الموضوعية — الفنية ما يدحض مزاعم من ينبز الانسان العربي بافتقاره الى هذه الرؤية وذلك التركيب .

محمد مبارك

(1) نشر الكتاب هذا في بغداد عام ١٩٤٨ مع مقدمة اخرى عن ابن دانيال فكان قد كتبها ونشرها الدكتور فؤاد حسنين في مجلة (الثقافة) المصرية عام ١٩٤٣ ، ورأينا اعادة نشرها لفائدتها ولان البروفسور كالي زعم ان مسرحيات ابن دانيال مجهولة في الشرق . كما حذفنا بعض الاشعار العامية المصرية والمقتطفات التي لا نرى اهمية كبيرة لاعادة نشرها ولا تخل بسياق الموضوع (الاقلام) .



مسرح التمثيل بخيال الظل في مصر

بقلم البروفسور باول كالي

في اول القرن الحاضر كانت تمثيليات خيال الظل تمثل احيانا في مصر ولكن ليس كثيرا جدا . وقد صارت في الغالب تسلية للطبقات الشعبية . وبسبب ما فيها من المجون كانت الحكومة تضطهد من يتعاطاها . ولكننا نعلم ان هذه التمثيليات لها تاريخ قديم في مصر وكانت تمثل ايضا للطبقات العليا بل كان يحضر تمثيلها اعلى طبقة في مصر . فقد جاء في التأريخ مثلا(١) ان السلطان الطائر الصيت صلاح الدين (المتوفي سنة ١١٩٣م) كان يحضر مثل هذه التمثيليات ومعه وزيره القاضي الفاضل . والسلطان سليم الاول ـ العثماني ـ الذي فتح مصر سنة ١٥١٧ م كان يمتع نفسه بحضور تمثيليات خيال الظل . وكذلك الخديوي توفيق باشا الذي حكم من سنة ١٨٧٩ـ١٨٩٢م كان يحب مشاهدة هذه التمثيليات ، وانا بنفسي املك اشكالا وضعت لتمثل امامه(٢) .

وهناك نقول كثيرة للمؤرخين المصريين في زمان دولة المماليك تدل على ان هذه التمثيليات كانت شائعة عند الناس عامة . فقد ذكر (ابن اياس) المؤرخ في مواضع عديدة مثل هذه التمثيليات . وقد سمعنا ان السلطان «جقماق» ١٤٣٨ـ٥٣ م امر باحراق اشكال تمثيليات خيال الظل «ابن اياس ج ٢ص ٣٣» لان المسلم لايجوز له ان ينظر صور الحيوانات(٣) وفي سنة ١٤٩٨ م تمتع السلطان «ابو السادات محمد» بمشاهدة مضحكات ابي الخير «ابن اياس ج٢ ص ٣٤٧» . وفي سنة ١٥١٧ م اهتم السلطان سليم بتمثيليات خيال الظل حتى انه اخذ احد الممثلين معه الى استنبول لتمتيع ابنه الذي صار بعد ذلك سلطانا ويعرف بالسلطان سليمان الاعظم «ابن اياس ج٢ ص ١٢٥»(٤) .

وقد ساعدني الحظ حين كنت مقيما في مصر «١٩٠٣ـ١٩٠٨م» بان وجدت مخطوطا في تمثيل خيال الظل في غاية الاهمية في قرية صغيرة في دلتا النيل ،وهي ان ابرهن على ان الشعراء لذين نشأوا قصائد هذه التمثيلية كانوا يعيشون في القرن السادس عشر الميلادي. واخر هؤلاء الشعراء ـ داود المناوي ـ حظي بوضع قطع تمثيلية للسلطان العثماني احمد الاول لتمثل في ادنة في شتاء سنة ١٦٢ـ١٦١٣ م .

وقد اكتشفت سنة ١٩٠٩ م اشكالا تمثيلية لخيال الظل في غاية الاهمية في قرية صغيرة في دلتا النيل ، وهي من النمط العالي والاسلوب البديع وهي من المثل العليا

للفن على عهد المماليك(٥) واذ قد وجد شكل يمثل أحد الاسلحه التي ترجع الى عهد المماليك فان ذلك يصح ان يكون دليلا على ان هذه الاشكال تؤرخ على الاقل بالنصف الاول من القرن الرابع عشر(٦) ولايوجد عندنا اشكال تمثيلية ترجع الى هذا العهد في اي بلد اخر ولذلك نقول ان هذه الاشكال المصرية هي الاولى من نوعها في العالم اجمع .

لكن وجدنا في مصر مخطوطات في فن التمثيل خيال الظل ترجع الى عهد قديم ومؤلف هذه المخطوطات هو «محمد بن دانيال الموصلي» المتوفي سنه ١٣١١ م وهو طبيب عيون كان يسكن في القاهره وكان يعيش في زمان السلطن «الظاهر بيبرس» في القرن الثالث عشر وهذه المخطوطت تذكر مع اسم صديقي الاستاذ «جورج جكوب» George Jacob في مدينة «كيل» في المانيا الذي فتح طريقا جديدا وحل رموزا مختلفة ، وقد كان على الخصوص رائدا فعمل عملا عظيما في المباحث المسرحية في التمثيل الشرقي والغربي معا .

وكان سبب اشتغال «جكوب» بدرس مؤلف ابن دانيال ان الاستاذ المستشرق «مركوس جوزيف مولر» Marcus Joseph Muller من مدينة «ميونيخ» في المانيا نبهه الى كتاب ابن دانيال وكان الاستاذ مولر قد صور مخطوطه لهذا التاليف في خزانة «اسكريال» واول مانشره الاستاذ جكوب من كتاب ابن دانيال ظهر سنة ١٩٠١ واخر مانشره من ذلك كان سنة ١٩٢٥ م ومن ذلك نعلم انه اشتغل في هذا الكتاب خمسا وثلاثين سنة من عمره تقريبا .

وقد ادعى جكوب في مقدمة كتابه in Ges Chichtedes Schat ten the ate rsmor Gen-Und Abdendland «تاريخ مسرح خيال الظل في الشرق والغرب» المطبوع في مدينة (هانوفر) الالمانية سنة ١٩٢٥ م ان من الاهمية بمكان عظيم ان ينشر كتاب ابن دانيال برمته ووصف ابن دانيال بانه اعظم شاعر ممتع في اللغة العربية . وهو بلا ريب مصيب في حكمه هذا لابن دانيال . فان ابن دانيال حقيقة عالم اديب مثقف بلغ الغاية في ذلك كله وفيه من الفكاهة والمرح مالا نظير له في الادب الغربي . وعمله هذا بلاشك له اهمية عظمى في فهم المدنية الاسلامية في مصر في القرون الوسطى وخصوصا في القرن الثالث عشر الميلادي واذا تحققنا اننا بهذا التاليف نملك المثل الوحيد الباقي من الشعر التمثيلي في القرون الوسطى فاهميته لاجدال فيها وهو جدير بالعناية والزمان الذي انفقه فيه «جكوب»

ولكن جكوب يقول ان تمثيليات ابن دانيال اصعب شيء في الادب العربي وان تاليف هذا يحتاج الى شرح وترجمة . وقوله هذا صحيح . فان متون هذه القصص التمثيلية الفت نثرا مسجعا تتخلله اشعار وهو يذكرنا باسلوب الحريري في المقامات . وقد اشار اليها ابن دانيال في عدة مواضع . ولكن عندنا شروح جيدة لمقامات الحريري تمكننا من فهمها وليس عندنا شيء يساعدنا على فهم تمثيليات ابن دانيال . وعندنا ايضا نسخ خطية صحيحة متعددة لمقامات الحريري . اما تاليف ابن دانيال فليس كذلك ، فان المخطوطات التي بايدينا منه لاتزيد على الثلاثة وهي (مخطوطة خزانة اسكوريال الاسبانية) و (مخطوطة خزانة استانمبول) وكلتاهما كتبتا بعد وفاة المؤلف بنحو مائتي سنة . اما الثالثة فهي (مخطوطة القاهرة) وقد كتبت بعد المؤلف بـ ثلثمائة سنة تقريبا . ولا شك ان النساخ لم يفهموا معنى مانسخوه في مواضع كثيرة لذلك وقع تحريف وخطأ كثير في هذه المخطوطات .

وقال لي الاستاذ «جكوب» قبل وفاته بسنوات كثيرة على يقين انه لا يستطيع ان يتم عمله في ابن دانيال لذلك رغب ان يوصي الي بهذا التأليف . وعزمت برغبة ونشاط على اتمام هذا العمل .

وكان استعداد (جكوب) لهذا العمل وتأهبه كبيرا من جهة ، لانه قد نشر الشيء الكثير في هذا الموضوع وكان بحوزته كثير من المتون وترجماتها وعليها اسست عملي . وقد بدأت في هذا العمل في اكتوبر (تشرين الاول) سنة ١٩٣٧ وكنت من جهة اخرى اسعد حظا من «جكوب» . فانه حاول ان يفهم هذه المتون وحده مع انه قد حظي بمساعدة اساتذة مستشرقين عظام مثل «نولدكي Noldeke و «كولد تسيهر Goldziher و «دي خويي Degoe je و «سنوك هوركرونج Snouek Hurgr Onje واخرين . فقد استفاد من تعليقاتهم في الحواشي التي وضعها على ترجمته لما ترجمه من هذا الكتاب .

اما انا فقد اتيح لي ان اتعاون على هذا العمل مع اديب عربي ماهر وهو الاستاذ الدكتور «تقي الدين الهلالي المغربي» ولد في المغرب الاقصى وتعلم في (فاس) واقام مدة في مصر واقام في الحجاز بضع سنين . ومن هناك دعاه الاستاذ «سليمان الندوي» ليتولى منصب استاذ الادب العربي في كلية (ندوة العلماء) في مدينة (لكناو) في الهند . فبقي في منصبه هذا ثلاث سنين ثم رجع الى البصرة ومنها سافر الى جامعة (بن Bonn بغربي المانيا وصار محاضرا لادب اللغة العربية في جامعتها وهو اديب محقق ناقد وعلى الاخص في الادب العربي . واعتقد انني بمساعدته تمكنت ان افهم هذا التاليف فهما

احسن ممن تقدمني وقد نسخت المتن كله من جديد وقابلت بين المخطوطات الثلاث وراجعت ماترجمه (جكوب) باهتمام . ثم ترجمت التاليف كله سواء القسم الذي ترجمه هو – وهو الاقل – والقسم الذي تركه – وهو الاكثر – . وقد شرحت مواضع كانت لاتزال مبهمة مشكوكا فيها بعدما القيت نظرة على التأليف كله ،اذ قد صار الان في الامكان للمرة الاولى ان يلقى الانسان نظرة حقيقية على هذا الكتاب .

وهذا التاليف فيه صعوبات جمة فنسخة استانمول مؤرخة هكذا :

٨٤٥هـ ١٤٤١م (حكيم اوغلو علي باشا ٦٤٨ وتسمى الان ملت كتبخانسى وقد كتبت بخط جميل كبير الحروف متسع الصحائف وتشتمل على مواضع لاتوجد في النسختين الاخريين وتحتوي على ٣٦٤ صفحة . اما نسخة «اسكريال» فكتابتها دقيقة متزاحمة الحروف وقد ارخت ٨٤٥ هـ ١٤٤١م «انكسيري ٤٩٧ وديرنبورك ٤٦٩» وعدد صفحاتها ١٢٦ صفحة اما نسخة القاهرة التي هي من خزانة «احمد باشا تيمور» فتحتوي على ١٣٤ صفحة لكن فيها بقع تعسر قراءتها .

وقد ذكر «جكوب» محتويات التمثيليات الثلاث بالتفصيل في كتابه (تاريخ مسرح الظل) من صفحة ٥٦ الى ١٠١ لذلك لا ارى حاجة الى اعادته هنا .

اما التمثيلية الاولى فانها تسمى «طيف الخيال» وتعطي صورة رائعة للحال السياسية والثقافية بمصر على عهد السلطان «الظاهر بيبرس» .

واما التمثيلية الثانية فهي «عجيب وغريب» وهي توضح لنا صورا كثيرة لسوق يدخل الممثلون لها واحدا بعد واحد ويعرضون بمسرح عظيم بضائعهم وقد اشتهرت هذه التمثيلية – بين المستشرقين – بواسطة التأليف البديع الذي نشره الاستاذ «جورج جكوب» بعنوان (سوق سنوية مصرية في القرن الثالث الميلادي) سنة ١٩١٠ برسم ترجمة صادرة من المجمع العلمي لجامعة «ميونخ» .

واما التمثيلية الثالثة فهي «المتيم» وهي تتعلق بعشق «المتيم» «لليتيم» وقد اشتملت على اشياء ممتعة منها تحريش الديوك على القتال ونطاح الكباش والثيران بقصد الفرجة والتسلية .

وهناك تردد هل يمكن نشر متن هذه التمثيلية بتمامه دون اي اختصار او حذف . حتى الاستاذ «جكوب» كان مترددا في هذا الامر ، فأن متن تمثيليات ابن دانيال يشتمل على مواضع كثيرة لاتوافق ذوقنا وربما نفر منها حتى الشرقيون ولعله لهذا السبب بقي طيف ابن دانيال منسيا في الشرق(١) .

وعلى كل حال حتى لو حذفنا بعض المواضع من الكتاب فانه يبقى منه قدر كثير يمتع القارىء احسن المتاع ويعطينا فائدة عظيمة من الوجهة الادبية والاجتماعية ويمكن المرء ان يتسائل في غاية الاهتمام «اليست تمثيليات ابن دانيال من الوجهة الفنية المسرحية اعظم من مقامات الحريري ؟ » والجواب ان ابن دانيال اعلى اسلوبا واجل في هذه الصناعة من الحريري حتى ان الشرقيين ايضا فهموا القيمة الاجتماعية لاشعار ابن دانيال والدليل على ذلك ان المؤرخ المصري (ابن اياس) قال انه لايستطيع ان يعطي صورة للحالة الاجتماعية في زمان السلطان «الظاهر بيبرس» احسن من ان يروي في تاريخه القصيدة البديعة الممتعة التي انشأها ابن دانيال اصله من الموصل ولاشك انه كان طبيبا . ففي القصيدة وصف تبدل الاحوال الخلقية في مصر وصفا فكاهيا ممتعا بعد ان اصدر السلطان المنع الشديد لحانات الخمور ومواخير الفجور فاغلقت ابوابها .

وفي هذا التأليف عدة عبارات تدل على ان ابن دانيال اصله من الموصل ولاشك انه كان طبيبا . ففي مقدمة النسخة المصرية وصف بانه كحال اي طبيب العيون وفي التمثيلية جاء ذكر (مقدام الاسي) اي المتقدم الطبيب ..(١) فقد ذكر في خطبته الات وادوات لعلاج العيون لايمكن احدا ان يعرفها او يصفها الا اذا كان طبيبا ماهرا .

ولما وصلت في الترجمة الى هذا الموضع نقلته وبعثت به الى الاستاذ الدكتور «ماكس مايرهوف» طبيب العيون المشهور والاديب المعروف في القاهرة اساله عن الالات فكتب الي : –

«يسرني ان اعلم انك مزمع على نشر تمثيليات ابن دانيال زميلي وهذا العمل عسير جدا حتى ان النساخ لم يفهموا معاني كثيرة من العبارات فكثر فيه الخطأ والتحريف واظن اني قد وصلت الى حقيقة وهي ان ابن دانيال كان طبيبا ماهرا حاذقا لان مثل هذه الآلات وهذه الاعمال الجراحية لاتوجد عادة بين عامة الاطباء – يعني وانما يعرفها الخاصة منهم .» .

ولابد من كلمة ازيدها في لغة ابن دانيال فقد كتب معظم تمثيلياته بالعربية الفصحى سواء في ذلك الاسجاع والاشعار التي تشتمل في الغالب على قصائد لكن يوجد في تضاعيف تمثيلياته الثلاث عدد من الموشحات والازجال والمواليا والدوبيت واشعار الاطفال وهذه هي باللغة العامية في ذلك العصر اما بتمامها او بعضها وهذه الاشعار المؤلفة بالعامية في القرن الثالث عشر الميلادي هي من جملة اقدم ما بقي من جنسها الى اليوم

محمد بن دانيـــال

بقلـم : د . فؤاد حسنين

قبل ان نعرض للحديث عن هذه الشخصية في تاريخ الادب العربي المصري ، يجب علينا ان نلقي نظره عامة على هذا الفن الذي نبغ فيه المترجم له ، اعنى (خيال الظل) يرجع المتصدون لدراسة هذا الضرب من الادب العربي المصري من المستشرقين الالمان وعلى رأسهـم (جورج يعقوب) ، أن الوطن الاصلي لهذا الفن هو بلاد الهند ، وان أقدم نصوص عرضت له هي تلك تسمى في الادب السنسكريتي (تيره جانا) أي اغاني الراهبات ، فقد جاء ضمنها حوار لطيف بين احدى الراهبـــات البوذيات وبين شخص يرادوها عن نفسها ، وفي هذا الحوار يرد ذكر هذا النوع من التمثيل ، فالراهبـة تقول له : (انك تندفع ايها الاعمي وتتكالب على لاشيء انك تهالك على شجرة ذهبية رايتها في حلم جميل انك تجلس مع جموع الناس الغفيرة لمشاهدة خيال (الظل) ويذكر عالم فلكي هندي يسمى (أوراها مهيرا) عاش في القرن السادس الميلادي في كتابه (بركة سمعينا) ان كسوفا سيقع للشمس ، وان هذا الكسوف سيسبب خسائر كبيرة لطبقات مختلفة من الناس ، منهم اصحاب (خيال الظل) .وفي غير الهند وسيلان يستطيع العلماء تتبع انتشار هذا الفن في جزائر جاوة وسيام ، وفي الصين ، ويرجح هؤلاء الاخصائيون انه عن طريـــق الصينيين جاء هذا الفن الى العالم الاسلامي . وذلك ان المؤرخ الفارسي رشيد الدين المتوفي عام ١٣٨٨ م يقول في كتابه (جامع التواريخ المحفوظ ضمن مخطوطات دار الكتب في مدينة (ميونخ) ، وتحت رقم ٢٠٧ عندما عرض للحديث عن حاشية ابن جنكيز خان ، ان لاعبين صينيين جاءوا وكانوا يلعبون خلف ستارة العابا عجيبـة وكان من بين الشخوص شخص يمثل رجلا ذا لحية بيضاء على راسه عمامة شد في ذيل حصان ، فسأل ابن جنكيز خان من يمثل هذا الشخص ؟ فقيل له : احد الثوار من المسلمين وهو يجلبه الجنود على هذه الصورة من المدن ، فأمر بوقف اللعب ، وطلب احضار بعض الحلى من الخزانة ، كما أمر ايضا باحضار الكأس المطعم بالاحجار الكريمة ، والذي يستطيع الشخص شراءه من بغداد او بخارى ، كذلك الخيول العربية وبعض حلي العرب وجواهرهم الثمينة ، وبعض ادوات الزينـة الفاخرة ، كما امر باحضار ما يقابلها من المصنوعـات الصينية الفنية ، فلما احضرت الاخيرة وقارنها بالعربية ظهر الفرق الشاسع ، ثم قال : افقر عربي يملـــك الكثيرين من المماليك الصينيين بينما لايملك احد كبار موظفي الصين اسيرا مسلما واحدا ، وقد يكون هذا لحكمة شاءها الله اراد بها ان يختبر مرتبة الشعوب . كما قدرت فدية المسلم لجنكيز خان باربعين قطعة من الذهب ، بينما فدية الصيني اذن طويلة (حمـار) . فكيف يستطيع انسان رغم هذه الادلة ان يحتقـر الشعوب الاسلامية ! وبعد ذلك عفا عنهم على الا يعودوا لمثل هذا العمل . فمن هذه القصة التي يرويها صاحب جامع التواريخ يستشهد العلماء على العلاقة الكائنة بين الفنين الصيني والاسلامي من ناحية ، وعلى انتقال (خيال الظل) الى المسلمين من ناحية اخرى . ولعل اقدم اشارة في الادب العربي .

الى هذا الفن حسب رواية صاحب كتاب فوات الوفيات ، الجزء الاول ص ٢٤٨ ، طبع بولاق عام ١٢٨٣ هـ ، هي تلك التي جاءت في الابيات الثلاثة المنسوبة لوجيه الدين بن عبدالكريم الذي عاش في القرن الثالث عشر الميلادي، والتي ذكرها الابشيهي في المستطرف باب في (ذكر الدنيا واحوالها ، وتقلبها بأهلها والزهد فيها) وقد شبههـا بعضهم (بخيال الظل) .

فقال :

رايت (خيـال الظل اعظـم عبـرة
لمـن كان في علـم الحقائـق راقـي
شخوصـا واصواتـا يخالف بعضها
لبعض واشـكالا بغـير وفــاق
تجــيء وتمضــي بعــد بابــة
وتفنـى جميعــا والمحـرك بــاق

ولم يقتصر ذكر هذا الفن المسرحي على (فوات الوفيات) و(المستطرف) ، بل هناك كثير من المصادر العربية ، خاصة تلك التي عنيت بمصر ، تاريخها ، وادبها كابن اياس والمقريزي ، التي تحدث عنه حديثا فياضا ، ولا سيما بعد ان اصبح هذا الفن حرفة مصرية . فابن اياس يذكر في تاريخه أنه في عام ٨٥٥هـ (١٤٥١م.)رسم (جقمق) السلطان بحرق شخوص (خيال الظل) جميعها وفي موضـع اخر يقول ابن اياس (أشيع ان السلطان سليم شاه لما كان بالمقياس أحضر في بعض الليالي (خيال الظل) فلما جلس للفرجة قيل ان المخايل صنع صفة باب زويلة وصفة السلطان طومان باي لما شنق عليها وقطع به الحبل مرتين ، فانشرح ابن عثمان لذلك وانعم على المخايل في تلك الليلة ثمانين دينارا ، وخلع عليه قفطانا

مخملا بالذهب ، وقال لـه : (اذا سافرنا الى استنبول فامض معنا حتى يتفرج ابني على ذلك) .

ويرجح ان هذا هو اول عهد الاتراك (بخيال الظل)، كما ان ذلك العصر كان فاتحة هذا الفن في اوربا عـن طريق تونس ، ايطاليا المانيا ، فرنسا .

من كلام ابن اياس يفهم ان هذا الفن اصبح في مصر حرفة ، واصبح في استطاعة (الخيال) ان يعبر به عن الاحداث التاريخية ، لكن ليس معنى هذا ان عهد المسرح المصري به يرجع الى ذلك العهد ، فلدينا بعض المسرحيات المصرية التي يرجع تاريخها الى القرن الثاني عشر الميلادي مثل : (لعب حرب السودان) ، و (لعب حرب العجم) ،و(لعب المركب) و (لعب الدير) ، واخرى وضعت في القرن الثالث عشر وهي تعتبر احسن ما كتب في هذا الفن ، اعني الادب العربي المصري المسرحي ، وهي (طيف الخيال) ، و (عجيب وغريب) ، و (متيم) ، وكلها من صنع الاديب المسرحي الشيخ شمس الدين ابي عبدالله محمد بن دانيال بن عبدالله الخزاعي الموصلي المتوفي سنة عشر (او احدى عشرة) وسبعمائة هـ (١٣١١) م وكان طبيبا مصريا للعيون . وشاعرا من اهم الشعراء الذين عرفتهم الكنانة في ذلك العصر ، ومن شعـره في حرفته :

ياسائلي عن حرفتي فيالورى ... وضيعتي فيهم وافلاسي
ما حال من درهـم انفاقه ... يأخذه من اعين الـنـاس

اما مسرحياته فكلها هزلية وهي من مخلفات العصور الوسطى ، وقد وضعها ايام الظاهر بيبرس (١٢٦٠-١٢٧٧م) ويرجح انها الفت مباشرة بعد عام ١٢٦٧م كما يتضح لنا من مقدمته المسرحية الاولى المعروفة (بطيف الخيال) . اما اللغة التي استخدمها ابن دانيال في تواليفه هذه فهي الشعر والنثر المسجع ومن حسن الحظ ان المواضيع التي تناولها يتفق معظمها والاحداث التي يعرضهـا لنا احـد مؤرخي ذلك العصـر كابن ايـاس او المقريـزي ففـي طيـف الخيـال) نجد المؤلـف يعرض لعصره فيصوره لنـا في المقدمة تصويرا يتفق ماذكره ابن اياس عندما عرض للحديث عن سنة خمس وستين وستمائة ، فابن دانيال يقول : (لما قدمت من الموصل الى الديار المصرية في الدولـة الظاهرية سقى الله من سحب الانعام عهدها ، واعذب مشارب وردها ، فوجدت مواطن الانس دارسة وارباب اللهو والخلاعة غير آنسة ، ومن لذة العيش ايسة ، وهزم امر السلطان جيش الشيطان وتولى الخوان والي القاهرة اهراق الخمور واحراق الحشيش وتبديد المـزور واستتاب العلوق واللواطي ، وحجر البغاة والخواطي وشاعت بذلك الاخبار ووقع الانكار واختفى المسطول في الدار وقد اذى الخلاعة غاية الاذية ، وصلب ابـن الكازروني في رقبته نباذية فدعاني بعض اصدقائي الى محله وانزلني من عياله واهله واعتذر الي عن تقصيره في الاكرام ، اذ لم يأتني بمدام ، وقال قد غلب على ظني ان ابا مرة (الشيطان) قد مات وعد من الرفات ، فهم بنا نبكيه ونصف الحالة ونرثيه ، فابتدأت وقلت في معنى هذه الواقعة التي وقعت :

مات ياقوم شيخنا ابليس ... وخلا منه ربعه المانوس
ونعاني حدسي به اذ توفي ... ولعمري ممـا لـه محدوس
وهو لولم يكن كما قلتميتا ... لم يغير لامره ناموس

ومن ثم نرى الشاعر يستمر في تصوير ابليس وما حل بانصاره واعوانه من الخمارين والحشاشين ، ينتقل الى الخليعيين والخليعات ، فيقول :

وفتى قائل لقد هان عندي ... بعدهذافي شربها التجريس
كم خليع يقول ذا اليوم يوم ... مثل مافيل فمطرير عبوس
ومضيب ونرجس وسعاد ... باكيات وزينب وعـروس
ذي تنادي حريفها لوداع ... لا عنـاق لا ضم لا تبويس

هكذا نرى الافق يتسع ، فيحلق الشاعر ، ويسجل لنا حياة اللهو والفجور في تلك العصور تصويرا دقيقا رائعا ثم يختم قصيدته بقوله :

ارحلوا هذه بـلاد عفـاف ... وسعود الخلاع فيها نحوس
من لنا بعدذلك الشيخ الف ... وسمير ومؤنس وانيـس

من ترى بعد موته يضحك المعشوق لي ان بدا به تعبيس وحدثه اخرى من الاحداث التاريخيه التي وقعت ايام الظاهر بيبرس ونجد صداها عند ابن دانيال هي وصول الامام ابي العباس احمد بن الخليفة الظاهر العباسي من بغداد واحتفاء السلطان به كما هو مدون في المقريزي، الجزء الرابع ص ٩٤ وما بعدها ، طبع المنيجي ، فقد تناول شاعرنا هذا الموضوع وخلعه على شخصية من شخصيات مسرحيته ، اسماها (الامير وصال) يقدمها للنظارة بعد مرثيته لابي مرة . فطيف الخيال ينادي .

« يا امير وصال » . فيدخل جندي عليه شربوش ، (يروي المقريزي انه يشبه تاجا مثلث الاضلاع ويلبس دون عمامة) ، ويقدم نفسه كالامير وصال ويتحدث عن نفسه وخصاله فهو كالافعى ، ويصفع اكثر من الخباز، ويفترس اكثر من النار ويشرب اكثر من الرمل ، وانه اظهر من كوكب ، وادور من لولب ، فيمدحه طيف الخيال ويقول له ما معناه : من يترك من الاثار مثل ماترك لن يموت ابدا . ثم يلتفت الامير وصال بعد ان مدح الايام الخالية ، وخاطب طيف الخيال ، مكلفا اياه اخبار كاتب سره (التاج بابوج) ، فيظهر التاج بابوج ويقبل يد الامير، فيكلفه احضار مكتوب خاص ، فينادي (التاج بابوج) : سركيس ! احضر حافظة الورق وحافظة النقود، فيحضرها العبد ، فيقرأ (بابوج) : بأمر طيف الخيال تقليدا وفيه يعين (وصال المحبة) ملكا على المجانين ، والاهرام وما جاورها من تلال ومقابر ... وبعد ذلك يقول طيف الخيال : يا شيخ بابوج ! هات نسخة من القصيدة التي وضعها الشاعر (صربعر) فيخرجها التاج بابوج من عيبه وينشدها فنجد ان الامير وصال يريد الزواج، فيستدعي

خاطبة معروفة تسمى (ام رشيد) ، فتخبره عن فتاة ، ويرضى بها ، فيحضر العاقد (المأذون) ويقرأ خطبة النكاح . ويتم العقد ويتضح بعد ذلك ان الامير وصال فقير (مال المال وحال الحال وذهب الذهب وفضت الفضة وسلب السلب) وفي ليلة الزفاف تبين للامير قبح العروس فغضب وهاج . وأخذ الدبوس . وضرب المواشط والعروس ، وهدد زوج ام رشيد بالضرب ثم يلتفت طيف الخيال الى الشيخ ويقول : اننا نحتاج الى الطبيب «يقطينوس» لانه في راينا لا يقل عن جالينوس . ثم يتكلم الامير وصال مع طيف الخيال ، ويخبره انه لم يبق الا السفر للحجاز ، لكي يغسل ذنوبه بما زمزم ، ويزور مقام ابراهيم ، وروضة محمد فيختفيان من المسرح وبذلك تنتهي الرواية او البابة بلغة العصر . لكن قبل ان اختم الحديث عن هذه الرواية وانتقل الى الاثنتين الاخريين اللتين وضعهما ابن دانيال ايضا ، اقرر انه من حسن حظ العالم ان منها مالا يقل عن ثلاث مخطوطات في مصر واستنبول والاسكوريال فهذه المسرحيات تشهد حقا للشاعر بالعبقرية ووفرة الثروة اللغوية ، الى جانب تبريزه في فني العرض والتمثيل فابن دانيال يضع اغاني مسرحياته والحانها ، ويفرض على المحرك للشخوص طريقة العرض وكيفية الاداء . ففي مقدمته لرواية «طيف الخيال» نراه بعد البسملة يحدثنا عن الواعز اليه في التأليف فيقول : «كتبت الى ايها الاستاذ البديع ، والماجن الخليع لازال سترك رفيعا ، وحجابك منيعا ، تذكر ان خيال الظل قد مجته الاسماع ونبت عنه لتكراره الطباع ، وسألتني ان اصنف لك من هذا النمط ما يكون بديعا من اشخاص السفط فصدني الحياء فيمارمته مني ان ترويه عني ولكن رايت تمنعي من هذا المرام يوهمك اني قاصر عن هذا الاهتمام واهن الفكرة عاجز الفطرة عن غزارة الينبوع واجابه لخاطر المطبوع فجلت في ميدان خلاعتي واجبت سؤلك لساعتي وصنفت لك من بابات المجون والادب العالي لا الدون ما اذا رسمت شخوصه وبوبت مقصوصه وخلوت بالمجمع وجلوت الستارة بالشمع رايت بديع المثال يفوق بالحقيقة ذلك الخيال فاذا دعيت الى مجلس السرور فأخرج طيف الخيال مكان القور «فتحات مستديرة في الستارة» واستبد بالنشيد وغن في راست بهذا القصيد) ، وبعد ان ذكر المؤلف النشيد تراه ينتقل الى (الريس) فيقول له : (فاذا فرغ الريس من هذا الانشاد ، يشرح فيما بنى وشاد ، ثم ينادي : ياطيف الخيال يا كامل الاعتدال ، فيخرج شخص احدب ، ينقض كالبازي الاشهب ، فيسلم سلام القادم ، ويقف مطرقا كالواجم ، فيرد الرئيس عليه السلام ، ويتلقاه بهذا المديح قبل الكلام ، وهنا نرى ابن دنيال يتمدح بالاحدب والحدبان ويتغنى بهم وبخصالهم وهو يجمع في هذه القصيدة بين الهزل والجد ، فمنها قوله :

ام هل يزين المتن الا ردفة ... حسنا فكيف من له ردفان
والعود احدب وهو الهى مطرب ... ولقد سمعت بنغمة العيدان
وكذا سفين البحر لولا حدبة ... في ظهره لم يقو للطوفان
ومدبر الاكسير يدعى احدبا ... في علمه والقسط بالميزان
واذا اكتسى الانسان قيل تمثلا ... بالمدح قامت حدبة الانسان

وبعد ان يفرغ الريس من هذا النشيد ، يأخذ في عرض شخوصه .

عجيب وغريب(٧)

ذكرنا فيما تقدم في بحثنا عن (خيال الظل) وتاريخه ان ابن دانيال يعتبر من اشهر الشخصيات التي غذت هذا الفن بالنتاج العقلي ايام الظاهر بيبرس فقد وضع في القرن الثالث عشر الميلادي ثلاث مسرحيات تعتبر احسن ما خلفه لنا ذلك العصر في هذا الضرب من الادب المصري المسرحي واولى هذه المسرحيات هي القطعة او البابة المسماة (طيف الخيال) وقد تحدثنا عنها في كلمة سابقة والثانية هي بابة عجيب وغريب وسيرى القارىء ان المؤلف سلك في وضعها مسلكا عجيبا في عالم التأليف وغريبا في هذا النوع من التصنيف فهو لايكتب مسرحية متصلة الابواب بل يهجم على الحياة المصرية الشعبية في ذلك العصر ويصورها لنا تصويرا فريدا في نوعه اقرب الى الصور الناطقة منه الى اي شيء اخر فيسدي بذلك خدمات جليلة للمؤرخ والاديب ، المؤرخ لانه يبرز له ناحية من نواحي حياة الشعب قلما يقع نظره عليها في الكتب التاريخية وقد تكون هذه الناحية مصدرا من اجل المصادر لفهم حياة الامة فهما لا غبار عليه ، وللاديب الذي يقرأ على لسان اشخاص من عامة الشعب اللغة الدارجة والمعاني المتداولة في اسلوب عربي رصين . فابن دانيال تناول كل تلك المعاني الشعبية وعبر عنها بالفاظ مقدودة تنم عن غزارة مادته اللغوية وثروته الادبية وقد تناول في «عجيب وغريب» وصف الحياة المصرية في الاسواق ، فقدم لنا اشخاصا يمثل كل شخص منهم جالية من الجاليات التي استوطنت مصر او حرفة من الحرف ، او مهنة من المهن فيعرض لنا سبعة وعشرين شخصا ، منهم غريب الساساني ، وعجيب الواعظ وحويش الحاوي ، وعسيلة المعاجيني ، ونباتة العشاب ، ومقدام الاسى صاحب المباضع والمواسي وحسون الموزون وشمعون المشعبد وهلال المنجم وعواده الشرماط وشبل السباع ومبارك الفيال وابو العجب والصانعة وابو القطط وزغبر الكلبي وناتو السوداني ونتبين راي ابن دانيال وغايته من بابته هذه من مقدمته اذ يقول :« قداجبت سؤلك ايها الاستاذ الظريف والماجن اللطيف ثانية لكي لاتظن همتي في الادب متوانية ، واتيتك بغريب والحقتك بعجيب وهذه البابة تتضمن احوال الغرباء والمحتالين من الادباء الاخذين بذلك الشأن ، المتكلمين بلغة الشيخ ساسان ، فمتى دعيت الى مجلس الايناس ، فابدأ عند جلاء الستارة بمدح

من حضر من الناس وغن باتفاق في عراق» ، ثم ينشد نشيدا مرحبا بالحضور يخرج بعده شخص ويقول : «اين تلك الايام وطيبها ، وحسن تلك الاوقات واعاجيبها فرحم الله شيخنا ساسان ، فلقد كان انسان عين كل انسان ، قدوة الادباء ، وانيس الغرباء ، فجمع الله كل محب بسكنه ، ورد كل غريب الى وطنه» .

وينشد بعد ذلك قصيدة يصور لنا فيها اخلاق الساسانيين وعاداتهم تصويرا صادقا جميلا ، فهو بعد ان يشير الى ماضيهم الزاهر بقوله :

ايـن زماني الذي تقضي   واين جاهي واين مالـي
واين خفي وطيلساني   واين قيلي وايـن قالـي
واين عيشي واين طيشي   واين حسني وحسن حالي

يصف فسقهم ، ومجالسهم وحاناتهم ، فهم كما يقول :ــ

قددرسوا الفسق من قديم   فكم لهم فيه من جـدال
ونحن في مجلس بديـع   جل عن الوصف والمثال
فالراح في الراح والملاهي   في اللهو والنقل في النقـال
والملاهي بنـا ضجيج   وللرواويق والمقالي
فالدف دفدف ددف ددفدف   والزمر تلتل تلل تلالـي
والجنك تنن تـن نتنتـن   تصلحـه ربـة الجمـال

وبعد ان فرغ ابن دانيال من هذه القصيدة عرض لفقرهم وتسولهم ، وذلك لانه (لما لم يبق من يستمطر وابله ولا من يرجى نايله ، راينا الحيلة عليهم ، ولاالحاجة اليهم فتركنا العمل وملنا الى الراحة والكسل وانفردنا بتدبير الحيل ... فطورا ادعى معرفة الكيمياء ، واونة عمـل السيمياء ووقتا بالعزايم والتفوير ، ووقتا اكتب علـى الشقف لذهاب ماء البير ...» ثم ينشد بعد ذلك قصيدة يخرج بعدهاعجيب الدين الواعظ ويقول : ياعنبر اطلب المقرئين والمنبر ، فيحضر المنبر ويرقاه . ويستفتح بعد البسملة بما يقراه ويقول : سيروا في البلاد وانصبـوا الشباك على العباد ، فالغريب مرحوم ، والمرء يسعـى والرزق مقسوم ، واعملوا انتم وفقكم الله ان المفلس يجمع الدينار ، والصدقة بالحبة هينة على ذوي الاقدار ، وكسرة الثقيف بنت الرغيف ، والمرقع شعار الصالحين والتغرب من عادات السايحين ، واركبوا غوارب الالحاح، والبسوا دروع الوجوه الوقاح ، وتعاموا مبصـرين ، وتطارشوا سامعين ، وتعارجوا فالسبق لذي العرج وتخارسوا فان الخرس لسان الفرج ، وركبوا علـى جلودكم الجلود المسلوخة ، واشربوا نقيع التين لتصبح وجوهكم مصفرة وبطونكم منفوخة ، واخترقوا الصفوف في الجوامع ، ولجوا على الاخشان بالطلب في الشوارع ، ولتكن افخر ملابسكم الاسمال ، واكبر همكم جمع المال، وسيروا بهاتين تأمنوا الافلاس والدين ، فصحة العين بانسانها وصحة الانسان بالعين(٨) وبعد ذلك ينشد نشيدا ويختم حديثه بنثر مستجع ، وينصرف فيظهر حويش الحاوي ، فيعرض ثعابينه وانواعها ، وخواص كل واحدة منها ،

وبعد ان يفرغ من ذلك يرفع حق الدرياق على يديه ، ويفتحه ويشير اليه ، ويتحدث عنه وعن تركيبه ، ثم ينصرف ويخرج عسيلة المعاجيني ، ويرفع على يده حقا من الاحقاف ، وينشد في عراق :

يامن يذوق لتجريب معاجيني   ومن بسلواه في سرنجاجيني

ثم يقول : اين هو صالحب الحمضة في معدته ، والحصى في كليته ، اين المحبس عن حلاله و... وبعد ان يعرض لسائر الامراض وما اعده لها من معاجين يختم حديثه بقوله : «فاغتنموا رحمكم الله هذه المنافع بثمن تمرة او خيارة مرة ، واقبلوها مني بهنا ، قبل ان تقولوا كان هنا» .

ثم ينصرف ويدخل نباتة العشاب ، فيعرض ماعنده فهو خليفة (ديسقوريدس) ، وسبط ابن البيطار بالاصول والفروع ، والاوراق والازهار ، فيعرض ماعنده مـن اصول وبزور وصموغ وعصارات وزهور ، عرض العالم النباتي والطبيب الفني ، فما من حشيشة في الارض نابتة الا ولها علة ثابتة ، وبعد ان يفرغ من الحديث عن هذا العلاج يتحدث عن نبت (المندغورة) ذات الفوائـد المشهورة ، فالحبة تقلب البغضاء محبة وقيمة الذرة منها درة ، اين الذي جفاه معشوقه ، او غضب مولاه او صديقه ، دلوا علي من غضب عليه السلطان او تخبطه الشيطان ، ارشدوا الي من ضعفت قواه ... وبعد ان يعدد كل فوائد النبات والاعشاب يودع الحضور بشعر جميل في الحشائش وفوائدها ثم ينصرف فيخرج عواد الشرماط الذي يضرب المرآة ، وينظر في المندل ، ويشير الى الكف ، ويكتب التعاويذ ، وينشد شعرا يصف به فائدة العزائم والرقى ، والتمائم والاحراز :

ومن فضله أن العدو اذا بدا   لحامله امسى به متأخرا
يلوح عظيما في النفوس معظما   عزيزا مهيبا في النفوس موقرا
وذات نزيف بالدماء رات به عيانا   وقد فاضت من الدم ابحر
وارملة عطل من الزوج قدغدا   به امرها للخاطبين ميسـرا

وبعد ان يفرغ من شعره يقول : اعلموا رحمكم الله ان اسماء الله تعالى دروع وليس معها تروع ، فيخرج شخص صغير من اولاده ويسقط كالمصروع، فيتجاهل عنه والصبي قد ازبد وتغرغرت عيناه بالدموع ، فيقول لـه الريس علي : هذا وقت تمائمك ، ورقاك وعزائمك ، فيقول : اجل ، ويدنو منه ويقول : الوحا الوحا ، العجل العجل ، ويحمل حرزا من تلك الحروز بيمينه ، ويضعه للصبي فوق جبينه ، ويقول : اقسمت عليكم معاشر الجن والشياطين والابالسة المتمردين من جنود الشيخ ابي مرة اللعين ، ان كنتم من اليهود الناقضين للعهود ، فبأ هيا شراهيا (في العبرية اهيا اشراهيا : رمز الى الله) ، وان كنتم من النصارى فبالذي ركب الحمار ، وشد الزنار ، وعمل من الطين كهيئة الاطيار ، ونفخ فيه فطار ، وان كنتم مجوسا فبالنار ، والنور ، والظل والحرور ، وان كنتم مسلمين فبحق الكتاب المبين ، وبفضل بركات طه ويس ،

اجيبوا عزائمي ، واخضعوا لتمائمي ، لا سماء تظلكم ، ولا ارض تقلكم ، بالذي أمر البرق فلمع ، والنجم فطلع ، اي هذا الجان ، اللابس هذا الانسان ، اخرج من الانملة وادخل هذه المكحلة ، فيعطس الصبي ويقول : ياحكيم دخل كله ، وما بقى الا اقله ، فيزجره «فيتوج ميتطرون» ويعبي من حضر من الزبون ، ويقول سد راس المكحلة بشمعة ، وادفنها في هذه البقمة ، فيفيق الصبي ويقعد ويترنم :

جمال وجهي يسبي بحسنه كل جنس
بحسن خلقي وخلقي ولطف ودي وانسي
قد صرت ادعي حبيبا لكل جني وانس

وينصرف فيخرج شبل السباع ومعه الاسد والاتباع ، فيتحدث عن فنه حديثا لا يقل روعة وجمالا عن احاديث السابقين ، ثم ينصرف ، ويخرج مبارك الفيال ويقول :

انظر الى الفيل في تهويل خلقته
واعجب لاتقان صنع الخالق الباري
كقبة بنيت عمدا على عمد
وقيرت ظاهرا بالزفت والقار
بل كالسفينة في يم قد انقلبت
وقد رمى ظهرها رام ببتار
تخال من ورق القلقاس قد نبتت
ادناه حين نراه عاديا ساري

ثم يولي الفيل مطرقا لنفسه بتلك الزلومة ، والصبيان يصيحون من خلفه : حالومة ، زلومة ، وتظهر بعد ذلك الصانعة بالمشارط والكاسات ، وترفع صوتها وتقول : الصانعة يا بنات ، وتأخذ في انشاد نشيد تمدد فيها اعمالها وشهرتها ، وغرام الرجال والبنات بها ثم تنصرف ، فيتقدم ابوالقطط والفار ، ويشير الى الهرة ثم بعد ان ينشد نشيدا يقول : اصعد يانمير الى الطارة ، واحذر ان تعض فارة ، واخرج له انت ياسمور المذنب ، واتبعه انت ياسنان الاشهب ، وخذ انت الفردة الحمرا ، وانت الفروة الصفرا ، وانت ياسمان الفيط ، والحقه ياسنجاب في الحيط ، وقف انت ياطليق على ظهره ، وعضه يا أبا الجرذان في ظهره ، فتمثل الحيوانات ما امر . ثم يقول : من جاد علينا بالانثار لا ابتلاه الله بأذى النار وينصرف ، فيأتي زغبر الكلب واصحابه ، وجراه وكلابه ، ويقعد وينشد :

تعلمت اخلاق هذى الكلاب
ومن لي بامثالها في صحابي
وفاء وصبر وحفظ الذمام
وذب عن الخيل عند الضراب
وتسهر ان نمت في قفرة
وتحرسني من ضواري الذئاب
كلاب ولكنها فضلت
على بعض قوم مشوا بالثياب

ثم بعد حديث طويل ينصرف ويأتي غيره . ولعل من احسن شخصيات ابن دانيال التي عرضها هي شخصية (ناتو) السوداني ، اذ نرى شخصا يظهر بدبدابه وطرطوره وذرائبه ، ويهز المزاريق ، ويكر مقبلا في الطريق ومدبرا ويبلق عينيه ، ويفتح باصابعه شدقيه ويهملج كالبغل ، ويرفس ويغني على ايقاع الطبل ، وينشد :

ناتو ناتو ياناتو ناتو
غزلان السودان لولا الصبيان غيره ماماتوا
ناتو ياناتو ناتوا ناتو
دعنا نتمزر نكرع ونسكر يامهتار عنبر في كبدي هاتوا
ناتو ياناتو ناتوا ناتو
لولاذي الامزار مع سمان الفار مااصبح مختار
يهوى ستاته
ناتو ياناتو ناتوا ناتو
سمرا محبوبة حمرا كالطوبة من خلا النوبة
يا ماذا فاتوا

ثم يوالي الانشاد ، فيذكر الطبطاب والشرب بالقادوس ، وغناء جاموس وبعد ان يفرغ ينصرف . وياخذ ابن دانيال في عرض باقي شخصياته عرضا وفق فيه توفيقا عظيما . وقبل ان نختم الحديث عن بابة عجيب الدين الواعظ ، وكان من مشاهير الوعاظ في ذلك على شخصياته التي عرضها اسماء تتفق ، فعجيب من عجيب الدين الواعظ ، وكان من مشاهير الوعاظ في ذلك العصر ، وغريب لفظ استعمل في غير معناه ، فاطلق على الفرس كما نطلق نحن الان لفظ (حلب) على الغجر او كما نستعمل لفظ (برمك) في غير ما وضع له . كما اطلق المؤلف اسم نباتة على العشاب وهلاك على المنجم وشبل على السباع ، وميمون على القراد ، الخ . ولم يكتف بهذا العرض الجميل لاصحاب تلك الحرف ، بل نراه يجمع كل لغة الاسواق ويقابلها بلغة العلماء في قصيدة تربو على الاربعين بيتا ، جاء فيها :

ولكني رأيت العلم زينا
فعدت الى المدارس والجدال
وتبت فصرت في الفقهاء اقضي
وافتي في الحرام وفي الحلال
ونظم الشعر صرت به فريدا
وطلت به على السبع الطوال
وقطعت العروض بفاعلاتن
باوتاد واسباب ثقال
وعلم النحو فيه النصب فني
على من كان ذا جاه ومال
وطببت الانام فكم أناس
قتلتهم بقبض وانسهال

وبعد ان تحدث عن طبه وفلسفته ، رجع فقال :

وعدت الى المقابر رب وعظ
ومقترئا على الرمم البوالي

والقيت الحياء وراء ظهري
ولم يخطر ببالي ان ابالي

المتيم

وهذه البابة الثالثة من بابات ابن دانيال وفي هذه البابة نضع بين ايدي القراء مسرحية تختلف في موضوعها عن البابتين السابقتين اختلافا عجيبا ، وان اتفقت معها في الاسلوب والهزل .

فمن جهة الموضوع فهنا نقرا شيئا عن الحب وحيل المحبين ، لكنه حب ليس من ذلك النوع الذي نجده عند مجنون ليلى ، وقيس لبنى ، وكثير عزة وجميل بثينة ، ومرقش اسماء ، وكثيرين وكثيرات ممن تزدحم بهم كتب الادب العربي ، بل حب نواسي . وشعر ابن دانيال ليس ايضا من نوع الشعر الذي نقرؤه للغزلين من شعراء العربية كابن اذينة ، وابن ابي ربيعة ، وابن ذريح وقيس بن الحطيم ، وسويد بن ابي كاهل ، والعرجي ، بل شعر قصد منه الى جانب التمثيل والغناء ، اللهو والمرح ، فهو شعر غنائي تمثيلي هزلي ، ووضع لمسرح خاص ، وهو مسرح (خيال الظل) المصري ، وصيغ في اوزان خاصة يتفق تقطيعها والحان المسرحية الموسيقية ثم لايفوتنا ان ابن دانيال الف هذه القطع في مصر ، وعرضت على المصريين ، لذلك عني في شعرها ونثرها بان يكونا مصريين . وحيل (المتيم) ليست كتلك التي نقروءها في المولفات التي افردت للحب واهله وحيلهم ونوادرهم ، بل هي حيل مصرية ، فنرى مثلا نقار الديكة ، وتناطح الكباش ، وما الى الديكة والكباش من طيور وحيوانات كانت وما زالت الى اليوم موضع لهو ورياضة بعض المصريين في كثير من القري والارياف . وقد اشار المؤلف الى ذلك في مقدمته التي يقول فيها بعد البسملة : قد اجبت ايها الاستاذ المعلم ، والمطبوع المترجم ، سؤالك الثالث ، وخضت معك خوض الحارث(٩) ، وارتجلت لك هذه البابة ، كرما بالاجابة ، وهي بابة المتيم والضائع اليتيم ، وضمنها طرفا من احوال المحبين ، وطرفا من الغزل الذي هو السحر المبين وطرفا من الملاعيب ، وطرفا من المجون الذي ما عيب ، فاذا ما دعيت الى صدر من صدور الزمان فاجل الستارة وغن في اصبهان :

قل لسادات الزمان لا برحتم في امان
وبقيتم في نعيم ما تبقي الهرمان

ثم يأخذ ابن دانيال بعد ذلك عرض شخوصه فيخرج شخص هيجه الغرام ، فيبكي بانتحاب ، وينشد متأوها نشيدا يصف فيه حاله وما انتابه من سقم وارق جاء فيه :

اهل الغرام تجمعوا وتوسلوا وتضرعوا
موتوا تعيشوا في الهوى وتمزقوا وتقطعوا
وخذوا حديث متيم عمن سواه اودعوا
صب سماء دموعه من صبها لا تقلع
لم يبق الا اضلع من سقمه تتقعقع
وادي العقيق بجفنه والدمع منه ينبع

ثم يقول : اواه اواه . ! واحباه ، واقلباه ، المتيم مسكين ، ذبح بغير سكين ، من ارسل ناظرة ، اتعب خاطره ... والعاشق كل شيء يذكره ، لمعان البرق يؤرقه ، وهبوب الريح يقلقه ، واذا دنا الليل منه . يهرب النوم عنه ، ثم ينوح ويعدد في رهاوي ويقول :

هكذا كل اخي وجد يكون
ام انا وحدي لي هذا الجنون
من معيني ومعيني ادمع
وعيون الصب في الصب عيون

وبعد ان يفرغ من نواحه يقول : ايها السادة ، مسيتم بالسعادة ، ولا بليتم بعشق متذلل ، وافلاس عاشق متعلل ، وفي الدور الختامي يغني المتيم ديكه (ابو العرف صباح) :

مالي الا ديكي ابا العرف صباح
الفاره(١٠) في الديوك نقرا وصاح
قد مد الى النقار عنقا وجناح
فأقبله وما عليك في ذاك جناح

فيقول اليتيم : لاتذكر ديكك صباح ، حتى ترى القيم صياح ، الذي ما قاومه في الديوك احد ، وهو لذلك بيضة البلد :

ديكي هذا من الهنود
حذار من بأسه الشديد
ان كان منقاره فار(١١)
فان كفيه من حديد
كأنما عرفه عقيق
يرى على وردة الخدود
له اذا هاجه نقار
من خصمه وثبة الاسود

وهنا يعرض المؤلف للنظارة منظرا من اجمل مناظر البابة ، اذ يصور لنا نقار الديكة ، وكيف كان يجري ، فتحط الرهون ، على يد الحكم (زيهون) ، ويخرج ديك اليتيم ، ويتلوه ديك المتيم ، فينشد المتيم ويقول :

اهلا وسهلا بطلعة الديك
كأنه عروة الصعاليك
اتى بتاج كأنه ملك
بين دجاج مثل المماليك
بطيلسات مثل الحرير مع التبر على منكبيه محبوك
رأيته اذ يسير من ذنب
كانه الصالح بين رزيك(١٢)
ويل لديك اتي يناقره
وهم في حربه بتحريك
فانه يستبيح من دمه
ما لم يكن مثله بمسفوك

فيقف الحكم بينهما بعصاه فينقرانه في قفاه ، فياخذ نفسه بالاهبة ، ثم يبتديء قبل كلامه ويقول (الحمدلله فالق الاصباح وملهم الديك تقسيم الزمان بالصباح الذي توجه بتاج من عقيق وبرقعه ببرقع من الشقيق والبسه الطليسان المديح واقامه في صورة الملك المتوج ، وخصه بالكرام والايثار وفضله بذلك على جميع الاطيار وميزه بالذب عن الحريم ، ومقاومة الفريم والصلاة والسلام والتحية والاكرام على سيد المرسلين ورسول رب العالمين وعلى آله واصحابه اجمعين وبعد :

فان مكافحة الاقران لاتختص بنوع من الحيوان ، واحسن ماتفرج عليه السوقة والملوك مناقرة الديوك لانه مناصلة ومناضلة ومقاومة ومنازلة وهذان الديكان قد وفقا للاصطلام (صلمه : قطمه وقيل قطع اذنه وانفه من اصلهما) واصرا على الاقدام فمن هرب من النقار والتجأ الى الفرار وجب على العاقلة ما تقرر ، وليس بعار اذا عاد المغلوب ، وتكور ، باسم الله عليك ياصياح واعيذك بالله ياصباح ... ثم يناقر الحكم بينهما على ذلك المثال وعادة الخيال فيستعفي ديك اليتيم من النقار ، وينزوي بالهزيمة والفرار وهنا يصيح اليتيم ويقول : ديكي والله ما انهزم ولا على الفرار عزم وانما حضر الوقت المعلوم للاذان ، فانصرف من اللعب الى تسبيح الملك الديان ، وهذه عادة هذا الديك المبارك في الهامة واقباله ولئن هرب ديكي من صباح فدونك كبشي النطاح وكل لاعب يعرف كبشي ، الذي كانه الاسد الوحشي ، يكاد ينطح البروج ويهدم بقرنيه سد ياجوج وما جوج فيعلن الحكم ذلك فيقبل المتيم ويقول ان كبشه من البشمور(١٣) واسمه وحشي اما كبش المتيم فاسمه (ابو الشين) ومن ثم نرى ام اليتيم تظهر وفي يدها مبخرة تبخر كبش ابنها وتتحدث عنه وعن صوفه وعن وفاة زوجها ويأتي بعدها (الحكم) فيلقي كلمة تشبه تلك التي القاها عند نقار الديكين ويحدث ان يهزم كبش اليتيم ويولي الادبار فيغنى كل من اليتيم والمتيم موالا يعقبه حديث لليتيم عن ثوره وبطشه وعن عنايته هوبه ومن ثم ياخذ في تعداد محاسن الحديقة التي يقيم فيها هذا الثور فينبري له المتيم مفاخرا بثوره فيحضر الثوران ويقوم الحكم (زيهون) ويلقي خطبة من ذلك النوع الذي قرأناه في الديكة الكن هذه المرة تدور الدائرة على المتيم اذ يهزم ثوره ويولي فيتألم المتيم وينشد نشيدا يتحدث فيه عن ذي القرنين وما جرى له وبعد ان يفرغ من كلامه ينادي : ياريس علي ... اني اريد ان اصنع لحمه خوانا للاخوان فيستدعي الجزار (تعاشير) والكبابجي (ابو جعران) فتقام الوليمة ، ويؤتى بالخمر والبخور والعود والند . الكن يلاحظ ان اليتيم لا يظهر بل نرى على المسرح شخوصا اخرى يمثل كل شخص منها رذيلة من الرذائل فترى المخنث والطفيلي ويدور كلام بين الاخير وبين المتيم ينتهى المتيم التوبة ثم يلتفت الى القبلة ويموت فينتقل الى حيث يغسل ويكفن ويدفن وبذلك تنتهي البابة الثالثة من بابات ابن دانيال .

---

(١) قاله الفزولي في (مطلع البدور) صحيفة ٧٨ من المجلد الاول وابن حجي في (ثمرات الاوراق) انظر كتاب (تاريخ مسرح الظل في الشرق والغرب) ص ٥٢ .

(٢) انظر كتاب

(Zur Ges Chichtedes Arabi. Schan Sehatiea Theaters in Agypten)

تاليف صاحب هذه المقالة المطبوع في (لايبسيك) صفحة ٢ .

(٣) هذا سهو والحق ان المسلم يحرم عليه ان يصور صورة حيون كامل له ظل اي المجسمة واما عدا ذلك من الصور المدهونة والفوتغرافية فجائز للمسلم ان يصوره .

واما الرؤية فيجوز للمسلم ان يرى جميع الصور كيفما كانت .

المترجم

(٤) انظر كتاب تاريخ مسرح الظل لجكوب . ص ١٠٢ .

(٥) انظر كتاب صالحب هذا المقال

(Zur Geschichte)

وكتاب

(Des Arabisches Schatten theater)

المطبوع في (شتوت كارت بالمانيا) سنة ١٩٣٠ م .

(٦) انظر كتابنا المنشور بالالمانية (اشكال لعبة الظل المكتشفة في مصر). الخبرني (L.A. Mayer) من مدينة بيت المقدس . ان هذا السلاح لايمكن ان يكون اقدم من سنة ١٢٩ م ولا متاخرا عن سنة ١٣٧ م .

(٧) لا صلة لها بالقصة المتداولة بين الشعب .

(٨) العين : الذهب .

(٩) الحارث بن همام هو بطل المقامات الحريرية وتلميذ ابي زيد السروجي .

(١٠) فره الرجل : حذق ومهر ونشط وخف .

(١١) سيف فطار : اي فيه تشقق ولايقطع .

(١٢) ابن رزيك . هو ابو الغارات الملقب الملك الصالح وزير مصر . وزادت حرمته . وتزوج العاضد ابنته فاغتر بطول السلامة وكان ولما مات الفائز وتولى العاضد مكانه استمر الصالحعلى وزارته العاضد تحت قبضته وفي اسره فلما طال عليه ذلك اعمل الحيلة في قتله فاتفق مع قوم من اجناد الدولة يقال لهم اولاد الراعي وتقرر ذلك بينهم ... وجرحوه وحمل الى داره مجروحا ودمه يسيل واقام بعض يوم ومات يوم الاثنين ١٩ رمضان عام ٥٥٦ هـ (راجع ابن خلكان ج١ ص ٢٨٩-٢٩٩) .

(١٣) البشمور كورة في مصر قرب دمياط وفيها قرى وريف وغياض وفيها كباش ليس في الدنيا مثلها عظيما وحسنا وعظم الاليات وذلك ان الكبش لايستطيع حمل اليته فيعمل له عجلة تحمل عليها اليته وتشد الى تلك العجلة بحبل الى عنقه (ياقوت : مادة بشمور) .

مسرحية ايرلندية

قِدر الحَساء

● للكاتب الايرلندي : ييتس
● ترجمة : سعدون العبيدي

المنظر :

« مطبخ في كوخ ـ نار مشتعلة في الموقد . مائدة عليها اوراق اللهانة ، والبصل ، وصحن طعام ..الخ . .. تبدو باب المطبخ نصف مفتوحة . »

« يدخل عابر سبيل (مستطرق) وهو يجول بنظره في ارجاء المطبخ . »

المستطرق ترى ، اي نوع من الناس يسكنون هذا المنزل؟ هل المكان مناسب لي كي ابحث فيه عن وجبة طعام العشاء ؟! ماذا يوجد داخل ذلك القدر الكبير ؟ ، لأرى .. (يرفع غطاء القدر) .. لا شيء البته ـ حسنا ، وماذا يحوي جوف هـذا القدر الصغير ؟ (يرفع غطاء القـدر الآخر) .. لاشيء .. وهـذه القنينة .. (يأخذها ويتفحصها ، ثم يتذوق) . انـه حليب .. ايه .. يبدو ان الحظ لا يمكن ان يسعف انسـانا يبحث الحياة المناسـبة في هذا المكان ، فمن الصعوبة الحصول حتـى على علبة صغيرة فارغة لحلب البقرة فيها .. لأر ماذا في داخل هذا الصندوق . [يركع ويحاول رفع غطاء الصندوق] عجبا ، انـه مغلق .. [يضع انفه قـرب ثقب المفتـاح ويشم] .. آه ، رائحة طيبـة ، ولكن ، ما جدوى ذلك ؟ .. ايـه .. لاجلس على الغطاء واستريـح .. [يقفز ويجلس علـى الصندوق .. بعد لحظات يسمع من الخارج لفط مختلط ، ضوضاء ، صـوت صيـاح دجاج ووقع اقدام] .. عجبـا ، ماهـذه الضجة ، ماذا حدث في العالم ، ! اي انسان يتصور ان الآلهة خارجة في رحلة صيد .

صوت سبي انتبه ياجون ، كان يجب ان تسيطر على هذه الفجوة .. ياالهي .. اوقـف محاولة تلك الدجاجة اللعينة التي تبدو كالنسر ، اوقف طيرانها فوق سقف القش .

صوت جون وماذا استطيع ان افعل ياسبي ؟لقد وضعت يدي عليها ،لكنها افلتت مني وطارت .

صوت سبي انها في الحديقة تسـرح وتمـرح .. اتبعهـا ياجون .. امامها الان مساحة واسعة مـن الارض .. اخشى ان تفلت .

المستطرق انه يناديها (سبي) .. عجبـا ، هل هـذا المكان الـذي اتواجـد فيه الان هو منـزل (سبي كونيلي) ؟ اذا كان كذلك فحظ تعس بالنسبة لـي .. ان مغادرتي لهـذا البيت

ستكون اصعب من دخولي اليـه .. غالبا ما سمعت عن هـذه المراة ، لئيمة بخيلة ، حتى الفئران والبراغيث ذاقت ذرعا ببخلها .. حقا انها صدفة محزنة تلك التي قادتني الى هنا .. لا يوجد اي قرية او محطة او بيت بين هذا المنزل وبين المكان الذي اريد قصده .. المسافة بعيدة جدا وليس لديَّ ما يسعف معدتي في هـذه الرحلة الطويلة .. جيوبي خاوية .. [يبدأ بتفريغ جيوبه على الصندوق] هذا هو غليوني ، انه خـال ، تنقصه الغلـة لله ، . هذا منديلي الذي حصلت عليه في حفلة العشاء العامة التي أقيمت بمناسـبة التتويج .. هذه سكينتي التي لم يبق منها شيء سوى مقبضها ... وهذه كسرة خبز صغيرة ، احتفظت بها من فضلة آخر وجبـة طعام حصلت عليها .. هذا كل ما املكه الآن في العالم ، اضافة الى هذا الحجر الصـغير الذي التقطته من الطريق قبل قليل لادافع به عن نفسي من هجوم الكلب النابح .

[يلعب بالحجـر] .. في السابق كنت احصل على طعامي بسهولة ، كنت اعـرف الكثير من الاصدقاء ، رجال ، نساء طاعنات في السن ، وشابات جميلات ، و .. ايـه .. لقد ذهبوا عني الآن .. ذهبوا ..

[تسمع الضوضاء مرة اخرى متجلية بصوت الدجاجة]

صوت سبي امسكها ياجون ، انها تدور حول الاحراش .. استعمل الشبكة .. لا تتردد .. لا تخف ..

[يسمع اختناق صوت الدجاجة]

المستطرق هذا يعني انهم يتهيأون لاعداد الطعام ، لاشك ان احدا سيزورهم هذا المساء ، هه ، من يدري ، ربمـا سيكون الزائـر هـو انا .. لا ادري كيف سأبدأ جولتي مع سيدة هـذا البيت ، انها فاقدة الشفقة ، حتى الكلب ارحم منها ، ولو وقف القديسون امامهـا حفاة الاقدام سائلين شيئا فسوف تأمرهم ان يذهبوا ليأتوا في يوم آخر .. الآن ، يجب ان اعتمد على نفسي .. على لباقتي ..

(ينظر الى الحجر الذي في يده) اعرف ان هذا الحجر سيفعل فعله ، سأتعامل معه اكثر مما يتعامل لحام القصدير .. انا ايضا استطيع ايجاد فائدتي منـه ، ولا يعوزني الذكاء في ذلك . (يقفز ويلعب بالحجر) .. اذا لم أستطع احكام خطتي بهذه الطريقـة فسوف احكمها بطريقة اخـرى . انا قادر بفطنتي ان اتحدى العالم .

[يغني]

هو ذا حساء لاجلك أيها الشيخ
هو ذا حساء لاجلك
هو ذا كرنب لاجلي
الحساء لأجلك والكرنب لاجلي
اما اللحم فلأجل جاك الاجير
اتمنى لو انك قد انتهيت أيها الشيخ الخليع
اتمنى لو انك قد انتهيت أيها الشيخ
اتمنى لو انك قد انتهيت
كي اتزوج من جاك القوي الفقير الاجير
كي اتزوج من جاك
كي اتزوج

صوت جون (من الخارج) .. هيا ، اجلبيها الى الداخل، اجلبيها ياسبي ، ستكونين متأخـرة لتهيئة عشاء القس .

صوت سبي الا تستطيع الانتظار دقيقة واحدة ؟

[يدخل جون]

جــون (يفاجأ بوجود المستطرق) .. لم اكن اعلـم بوجود اي مخلوق في البيت .

المستطرق دخلت الى هنا قبل قليل ، انا متعب جـدا من مسافة الطريق الطويل .. لم اذق شيئا منذ الصباح .

جــون لا .. ربما اجد لك اي شيء (يفتش في القدر والاواني) .. اسف ، لا شيء .. اعتقد ان في داخل هذا الصندوق ما يسـد رمقـك .

[يتناول مفتاحا موضوعـا في مكان خلفـي مختفٍ داخـل الموقد .. يفتح الصندوق ويستخرج من داخله قنينة وعظما من فخذ خنزير علق فيه قليل مـن اللحـم .. يبدأ بتقطيع جزء منه] .

سـبي [تدخل حاملة دجاجة مذبوحة] .

جــون [يراها فيضع العظم على المنضدة] .

سـبي عليك ان تسرع ياجون بعد اضاعتك كل هذا الوقت .. لا أدري لماذا انت لم تقبض على الدجاجة العجوز التي كانت تنبش التـراب امامك ، بدلا من هذه الدجاجة ؟

جــون ما فرق ذلك ؟!

سـبي الدجاجة العجوز لا نفع فيها بعد الان ، عمرها لا يساعدها على وضع البيض ، انها جـدة كل دجاجنا ، لقد اطعمتها لخمس سنوات ، وهذا يكفي .

جــون اذن فلحمها ليس طازجا كهـذه الدجاجـة ، كنت اعتقد ان من واجبنا تقديم ماهو لذيذ لزائرنا .

سـبي لماذا تريد مني ان اخسر ؟! ثم من قال لك ان المسألـة ستختلـف في الذوق بين دجاجـة

واخرى على مائدة الطعام

[تبدأ بتنظيف الدجاجة من الريش]

على كل حال ، انه استغلال من بعض الاقرباء ان يثقلوا كاهلي بأعداد مثل هذه الامور عندما يتوفى أحد .. انهم دائما يختلقون الاعذار من جانبهم .

جـون هدئي من غضبك ، أمل ان تكوني قد احتفظت بشريحة من اللحم كي نضعها على المائدة مع الدجاجة .

سـبي ارجـوك ان تتركني لوحـدي ، أنا استطيع تجهيز المائدة حسب ما أراه مناسبا . هناك داخل ذلك الصندوق فخـذ خنزير مماح . (يقع نظرها على المستطرق) .. ولكن ، ماذا أرى ؟ من هناك ! هه ، شحاذ .. اسـمع أيها الرجل ، ارجو منـك ان تترك منزلنا لو سمحت ، فليس لدينا ما نقدمـه لك . (تقوم وتفتح له الباب) .. هيا .

المستطرق (يتقدم) انت على خطأ ياسيدتي ، لست هنا من اجل ان أطلب شيئا ، بل انا الذي أقدم العطاء للآخرين ، فلا تتعجلي الامر ابدا .. أمل ان يكون استقبالك لي حسنا داخل هذا المنزل .

سـبي عجبا ، لكنك تبدو بمظهر شحاذ .. اذا لـم تكن كذلـك فما هـي صنعتك اذن ، وبأي طريقة تجد لقمة عيشك ؟

المستطرق سيدتي ، الشحاذ لا يمكن ان يدخل مثل هذا المكان الانيق ، ولا يطلب شيئا من سيدة مهذبة مثلك ولو كنت شحاذا كما تفضلت بنعتي ، لذهبت انسكع في الطرقات والاماكن المزدحمة مستجديا مـن انـاس لا يمتلكون صفاتك الرائعة .

سـبي حسنا ، ومـاذا تريد الان ؟ اذا كان طلبـك يتعلق بطعام تأكله فليس لديّ ما أقدمه لك ، لأن ضيوفا كبارا سيتناولون العشاء هنـا بعد قليل ، وقد اعددت ما يكفي معِدَهم فقط .

المستطرق وهل أنا طلبت شيئا من هذا ؟ كلا ياسيدتي ، انا لم اطلب ذلك ، فلديّ هنا ما هو افضل من لحم البقر والظأن والكيك المحشو بالزبيب وكيس الطحين الممتلىء .

سـبي مـاذا ؟!

المستطرق (بشيء من الغموض) هذا الشيء الذي وهبوه لـي .

[يلعب بالحجر ويقلبه بيده] .. لا أرى حاجة لذكر المزيد ..

سـبي (الى جون) أتعتقد ان له اصدقاء ومعـارف من مجموعة (سدهي) ؟

جـون ان تفكيرك دائما يذهب لتلك الجماعة منذ ان جعلوا السيد (مولي) يجد صدفة قطعا من الذهب المدفون عند جسر (ايرك) .. على كل حال ، لقد كانت صدفة في رايي .. انا لا ارى ما يدفع الى الاستغراب الآن .. الحجر الذي يلوح به هذا الرجل لا يعني اي شيء .

المستطرق ما تستطيع رؤيته في هذا الحجر لا يجعلك قادرا ابدا على ادراك مفعوله الخفي .

جـون وماذا يستطيع ان يفعل ؟!

المستطرق أشياء كثيرة .. استطيع بواسطته ان أصنع لنفسي وجبة عشاء من الحساء الغني اللذيذ ، سأقوم بالتجربة امامكم .

سـبي كم يسعدني ان احصل على حجر يقوم بمثل هذه المهمة .

المستطرق سيدتي ، لا أحد في العالم لديه مثل هـذا الحجر السحري سواي ، وليس هناك حجر في العالم يفعل هذا الفعل القوي العجيب ،.. كل ما أطلبه منك الان ياسيدتي هو ان تعيريني قدرا فيه قليل من الماء المغلي .

سـبي على الرحب والسـعة .. ارجوك ياجون ان تملأ هذا القدر بالماء المغلي .

جـون (يضع ماء مغليا في القدر بواسطة ابريق)

المستطرق (يضع الحجر في القدر) . كل ما احتاج اليه هو ان أضع هذا القدر فوق الموقد كي يغلي ، وسيكون امامي بعد قليل الذ حساء .

سـبي عجيبا ، وهل ما وضعته انت في القدر يكفـي لصنع الحساء أيها السيد ؟ !

المستطرق تماما ياسيدتي ، لاشيء آخـر غير ذلـك .. لكني ربما احتاج الى بعض الاعشـاب التي تساعدني علـى تركيـز المفعول السـحري وبقائه ، . هل يوجد عندك في البيت قليل من مادة (السلانلس) تلك التي تقطع بواسطة سكين ذات مقبض اسود

سـبي السلانلس ؟!! كلا ، ليس لديّ شيء من هذا في البيت .

المستطرق او قليل من نبتة (الفيراڤان) المقطوفة خلال وقت هبوب ريح الشمال ؟

سـبي فيراڤان ؟!! ولا هذا أيضا .

المستطرق أو غصن من ورد الربيع سيد النبـات . ؟

جـون هناك الكثير عند السياج في الخارج ، ساذهب وأحضر لك شيئا منه .

المستطرق كلا ، لا تجهد نفسك . سأستعين بدلا عـن ذلـك ببعض اوراق اللهانة هـذه [يأخـذ

ورقتين من اللهانة وشيء من البصل ويضعها في القدر] .

سبي من أين حصلت على هذا الحجر . ؟

المستطرق حسنا ، هذا ما حدث ، . كنت خارجا ذات مرة يصحبني كلب صيد من نوع السلوقي عائد لي ، كان يتتبع أثرا لارنب بري .. سرت حيثما سار ، واخيرا اوصلني الى حافة حفرة من الحصى الناعم .. في ذلك المكان كان ينبت نوع من الشجر الصغير الشائك الذابل .. ، هناك جلس كلبي الرائع مرتجفا، وكان يجلس امامه رجل كبير السن صغير الحجم يضع على جسمه معطفا جلديا يكسوه الشعر (ينظر الى عظم فخذ الخنزير) .. اعتقد ان عظم الفخذ هذا يساعدني على تحريك الحساء ومزجه (يأخذ العظم ويضعه في القدر) ..

جون ياإلهي .. عظم فخذ الخنزير .. لقد ..

سبي (مقاطعة) امسك لسانك ياجون كما لو كنت اطرش .

المستطرق (يحرك الحساء في القدر بواسطة العظم) .. حسنا .. قلت لكم انه كان جالسا هناك امام كلبي ، ذلك الرجل العجوز ، كنت انظر اليه، فكان يبدو لي حينا وكأنه بحجم الجوزة ، وبعد دقيقة كنت اراه وكأن رأسه يناطح النجوم بضخامته .. لقد شعرت بالفزع .

سبي انت على حق لو شعرت بذلك .. وبعد

المستطرق اخرج حصاة صغيرة ، هذه الحصاة التي هي معي الآن .. اخرجها من جيب معطفه ، وطلب مني ان امعن النظر فيها ، ثم قال : « اطلب من كلبك ان يبتعد وسوف اعطيك هذه الحصاة التي تفعل الاعاجيب ، فبأستطاعتك ان تضعها في قدر ماء مغلي وتحركها بداخله لتحصل على اي غذاء لذيذ تشتهيه وتطلبه » .. سوف ابرهن لك ذلك بعد قليل .

سبي دعني ارى ماحدث هنا .. (تنحني وتنظر في القدر) .. ترى ، كيف اصبح شكل الحساء الآن . ؟

المستطرق لا ، لا تفعلي ذلك ، اني اخاف عليك من سوء الطالع ، فالعجلة لا تخدمنا بشيء ، يجب ان اقوم بتغطية القدر ، بل يجب ايضا ان اغير لون الماء الذي فيه ، . هلا اعطيتني حفنة من ذلك الطحين الذي في الكيس ؟

سبي (تغرف كمية من الطحين بواسطة صحن وتناوله الى المستطرق) .

المستطرق (يسكب الطحين في القدر) .

جون (بلهجة ذات مغزى) .. انه رجل موهوب .

سبي سأكون سعيدة ومرتاحة بأمتلاكي مثل هذا الحجر العجيب .

(تنتهي من تنظيف الدجاجة الموضوعة في حجرها من الريش والاشياء العالقة الاخرى) .

المستطرق سيدتي ، هناك شيء آخر اود ان اخبرك به.

سبي ماهو ؟!

المستطرق اذا وضعت هذا الحجر في قدر طعام يوم الجمعة المتليء باللحم الابيض الايرلندي ، فسوف يتحول لون اللحم الى اسود حالك .

سبي منتهى الغرابة والعجب ، سوف اخبر القس توم عن ذلك .

المستطرق ولكن ، اذا وضعت الحجر مع اي نوع من اللحوم في ايام الاسبوع الاخرى فسوف لا يفسد طعمها ولا لونها ..

سبي حقا ؟!

المستطرق دليل قولي ماسأقوم به الآن من تجربة امامك .. هذه الدجاجة التي عندك مثلا ، سأضعها في القدر وسوف ترين نتيجة ذلك بنفسك بعد دقائق .. انظري ..

(يأخذ الدجاجة ويضعها في القدر)

جون (بتهكم) انه عمل جميل .. جميل جدا في مثل هذا اليوم .

سبي (بأحتجاج) .. جون ، عليك ان تضبط نفسك ولا تتكلم .. اياك ان تقاطعه والا فانك سوف تنال ضربة على رأسك .

جون عفوا ، استمري ، سوف لا اتكلم ابدا .

سبي (تقوم) الان دعني ايها السيد ، دعني استخرج الدجاجة من القدر .

المستطرق كلا ياسيدتي ، لاتفعلي ذلك الا بمساعدتي ، انت بهذا العمل تؤذين يدك ، سأريك الدجاجة بعد دقيقة وهي بيضاء ، كبياض جلدك .. سيدتي ، لا يجوز ان تتصارع وردتان مع بعضهما داخل القدر .

سبي شكرا لك .

المستطرق أوصيك ان لا تتعجلي أيتها السيدة التي رقص الشباب امامها وغنى لجمالها .

سبي حقا .. ؟!

المستطرق بالطبع .

سبي كيف ؟!

المستطرق اسمعي هذا المقطع :

پيستن .. يابيستن الفلندية .. يامنيتي الوحيدة حبي لك صيرني جلدا وعظما .

سبي لماذا هم يدعونني پيستن ؟!

المستطرق اتريدين منهم الا يفعلوا ذلك ؟ هل ترغبين منهم ان يضعوا اسمك الحقيقي في الاغنية ؟ انهم او فعلو ماتريدين لزرعوا الغضب في نفس محبك الذي ربما لا يتوانى بعد ذلك بقصاصهم .

سبي صدقت أيها السيد ، ربما كان يحدث ذلك.

المستطرق كنت مرة واقفا بجانب الرجل الذي الف هذه الاغنية ، . كان يكتبها بواسطة قلم قديم صغير عائد لنجار .. كانت الدموع تنهمر من عينيه ..

سبي ماذا كتب ؟!

المستطرق يمستن الفلندية .. امنيتي الوحيدة .

حبي لك صيرني جلدا وعظما
سأشرب النخب راكعا مع حبي
بين برميلين داخل الحانة
أورو .. أورو ..
غدا في المساء سأكسر الباب

سبي رائع .. (تحاول القيام بغية استخراج الدجاجة من القدر فيمنعها المستطرق)

المستطرق انتظري حتى تسمعي النهاية .. (يغني)

وحدي ولوحدي مضطجع سبع ليال
بين شجرتين صفيرتين تحت المطر
فكرت ان اصفر لا منيتي في الطريق
عبثا صفرت ، وصفرت ، وصفرت
أورو .. أورو ..
غدا في المساء سأكسر الباب

(يكرر العبارة وسبي تغني معه) .

سبي (الى جون) انا اعلم بأني دائما اكثر من جيدة لاجلك

جون حسنا .. (لنفسه) . ايه لقد سحر المراة المسكينة .

سبي الى (المستطرق بفطنه). هلا اخرجت الدجاجة من القدر الآن ؟

المستطرق (يخرج الدجاجة من القدر بعد ان يعصرها فيه جيدا) . هاهي ياسيدتي .. انظري اليها جيدا . (يضعها على المنضدة)

جون (بلهجة ذات مغزى) .. كيف حال الحساء في القدر الآن ؟

المستطرق (يتذوقه بواسطة الملعقة) .. لذيذ ، دائما لذيذ ..

سبي دعني اتذوقه .

المستطرق (الى جون) .. اعطني اناءً ، او اي شيء كي اضع فيه شيئا من الحساء ، من اجل ان تتذوقه هذه المراة السماوية

جون (يعطيه كوبا) ..

المستطرق (يملأ الكوب بالحساء ويقدمه الى سبي) . تذوقي ياسيدتي .

سبي (تتذوق) .. طعمه لذيذ ، ورائحته جيدة.. شيء رائع .. اني أقدم العالم ، وكل ما املك من اجل الحصول على هذا الحجر العجيب الذي صنع كل ذلك .

المستطرق شيء لا يمكن شراؤه بكل العالم ياسيدتي .. لقد عرض عليّ اللورد (او تننت) قلعة دبلن بما فيها من اجل الحصول عليه ، كان هذا منذ زمن بعيد (يشرب من الحساء بين نترة واخرى) ..

سبي هل نستطيع الحصول عليه منك بأي طريقة؟!

المستطرق كلا ، لا تستطيعي ذلك ، ولا احد في هذا العالم يستطيع ان يفعل ، ولكن ، هناك سبب واحد ربما يجعلني استغني عنه رغم كبر اهميته .

سبي ماهو ؟ قل ماهو ؟!

المستطرق هو سوء الحظ الذي يسيطر عليّ ويلازمني ياسيدتي ، فكلما انوي واحاول الاحتفاظ بقدر خاص بي لغرض الطبخ اجد نفسي عاجزا عن ذلك ، فالجيران يطلبونه مني بتودد وتملق ودون تردد .. على كل حال ، انا لا استطيع اقتناء اي قدر في بيتي ..

سبي عجبا ..

المستطرق لقد حرق الجيران جدران القدر الاخير الذي اشتريته بعد ان طلبوه مني ليعدوا فيه طعام العشاء لضيوفهم ، فرايت ان الافضل ان اتركه لهم ولا استرجعه ، لأن حالته لاتساعدني على غلي الماء فيه .. اما القدر الذي سبقه فقد اضطررت ان اخفيه تحت الاحراش عندما سافرت بمهمة في احدى الليالي ، لكن اولاد المدينة حلموا به وجاءوا الى مخبئه معتقدين انهم سوف يجدون فيه كنزا ، بيد انهم لم يجدوا سوى قشور البيض ، ومع هذا فقد اخذوه معهم .. اما القدر الاخر .. (يتظاهر بعدم الرضى) ..
ايه .. (يخطو عدة خطوات ثم يجلس) ..

سبي لا داعي لليأس يا سيدي ، على كل حال ، تستطيع ان تقرضني الحجر نفسه ، اعرني اياه ، وسوف اصنع قدرا رائعا خاصا به.. انا أعرض عليك كل ما تطلبه الآن من اجل ذلك .

المستطرق (لنفسه) عليّ ان انهي المسألة بسرعة ، فضيفهم القس سيكون هنا في اية لحظة .. (يقوم ثم يوجه كلامه الى سبي) .. انا اسف .. اسف جدا ياسيدتي ، لا استطيع

.. لا استطيع ابدا .. يجب ان اذهب الان، فليس لديَّ وقت للبقاء هنا مدة أطول .. طاب مساؤكم .

[يسير نحو الباب]

سبي ارجوك ياسيدي ، ساعدني ..

المستطرق (يقف .. ينظر خارج البـاب ، ثم يستدير فجأة) حسنا ..

سبي (بتوسل) .. أرجوك .

المستطرق لا تقلقي .. ولكن ، ما هـو العرض الـذي تريدين تقديمه لي ؟ وهل تساوي قيمته قيمة هذا الحجر .؟

سبي (بحيرة) .. ياإلهي ..

جون الافضل ان تترك لها الحجـر ليـوم واحـد على الاقل كي تقوم بالتجربة الرائعة بنفسها، ثم ..

المستطرق (مقاطعا) اعتقد اني سوف لا امر من هـذا الطريق مرة اخـرى ..

جون ولكـن ..

المستطرق (مقاطعا جون ، موجها كلامه الى سبي) .. سيدتي ، بما انك انسانة طيبـة وشفوقة ، ومن اجل المعاملة الحسنة التي وجدتها منك ..من اجل كل هذا ، سوف لا أطلب منك أي شيء مقابل اعطائك هـذا الحجـر تفضلي ، خذيه ، انه لك ، وبكل سرور ، أمل لك حياة سعيدة كي تسعدي بأستعماله .. (يناولها الحجر) ..

سبي (بفرح) سيدي ، انت رجل عظيم ، خـذ ما تريده من هذا المنزل ..

المستطرق كلا ياسيدتي ، لكني ربما سآخذ شيئا قليلا من الطعام لأني سأحتاج الى ذلك في رحلتي ، فمدينة (تبير) بعيدة وسوف لا أصلها قبل منتصف الليل ..

سبي هـذا صحيح ..

المستطرق حسنا .. (يتناول الدجاجـة ويضعهـا في كيسه) .. والآن .. ارجوا ان لا تحقدي عليَّ لو طلبت منك قنينة الشراب هذه ، . انت تستطيعين صناعته بنفسك ، وبكميات كثيرة بواسطة الحجر ايضا ..

سبي اجل ياسيدي ..

المستطرق (يتناول قنينة الشراب ويضعها في كيسه)

جون انت تستحق كل شيء .. اجل ، كل شيء، لأنك رجل موهوب جدا .

المستطرق شكرا .. ارجو لكم ليلـة سعيدة .. الـى اللقاء ..

سبي الى اللقاء أيها السيد ..

المستطرق [يسير نحو الباب ، ويخرج] .

جون [يسير خلف المستطرق الى الخارج] .

سبي [تقلب الحجر في يدها] .. أروع حساء ، وعصيدة ، ونبيذ كما قال .. سيتوافـد الناس لرؤية هذه الاعجوبة التي لا تصدق .. سأكون غنية ، اجل غنية الى أبعد حـد .. (تنادي) جون ، جون ، أين انت ؟

جون (يدخل) ..

سبي اين كنت ياجون .. ؟

جون ذهبت لاصافحه وأودعه .. انه رجل موهوب حقـا ..

سبي هو كذلك ياجون ..

جون رأيت ضيفنا القس عن بعد ، إنه في طريقه الى هنا لتناول العشاء .. الافضل لك ان تضعي الحجـر في القـدر من أجل تهيئـة الطعام ..

(يسمع طرق على الباب)

جون انه هو .. ضيفنا .. (بسخرية) .. ضعي الحجر في القدر وهيئي الطعام ..

في الخمس الخامس من القرن العشرين يحدث هذا

☐ كوميديا في خمس لوحات

بضع كلمات :

في المسرح ، يشكل الصراع أحد أهم قوانينه ، عفوا ، عناصر بنائه الداخلي ـ شانه في ذلك شأن سائر الاشياء في الكون والمجتمع والانسان ـ ان لم يكن أهمها جميعا .

وهذه المسرحية ـ علميا ـ ليست خارجة على هذا القانون ، العام الشامل ، اعني قانون وحدة وصراع الاضداد ... واذا كانت تبدو ـ ظاهريا ـ مفتقرة اليه ، فلانها تطمح ان تنقل هذا الصراع من داخلها : كمسرحية . كلعبة على الخشبة الى خارجها ، كواقع ، كفعل تحريضي ، ضدها ، وضد كل مافيها من قيم واخلاق وسلوك . وضد الواقع . اي واقع . يفرز مثل هذه النماذج من البشر والقيم والاخلاق .

☐ محيي الدين زنكنة

استهلال : « يلقيه مدير المسرح من خلال بقعة ضوء » .

ايها المشاهدون الكرام طاب وقتكم : في عام (ما) واثر زيارة استطلاعية قام بها مجموعة من خبراء الزراعة وعلماء النبات وأصحاب مصانع الاسمدة الى احد البلدان الفقيرة . وبعد وقوفهم بشكل مباشر على بؤس الفلاحين وشقائهم جراء الاساليب المتخلفة التي يستخدمونها في الزراعة . رفعوا مشكورين تقريرا الى حكومتهم يلتمسون فيه تقديم العون . على جناح السرعة . الى هذا البلد المتخلف ، لانقاذ الفلاحين الاعزاء مما هم فيه ولكن جناح السرعة ، هذا . استغرق سنوات عديدة ، بات تقريرهم خلالها ينتقل من يد الى يد ومن مسؤول الى مسؤول ومن لجنة الى لجنة ، حتى تمخض الامر في النهاية عن هدية ثمينة قوامها الف كيس من السماد الكيمياوي .

اما حكومة البلد الفقير الموقرة فقد كانت اسرع بكثير من الحكومة الصديقة في اتخاذ الاستعدادات اللازمة للامر . اذ بادرت على الفور . وبمجرد مغادرة المجموعة ارض الوطن الى تشكيل وزارة كاملة تحت اسم وزارة الاسمدة الكيمياوية التي ظلت طيلة تلك السنوات بكل من فيها من موظفين وعاملين لا تجد لها عملا تمارسه. عدا انتظار وصول السماد الكيمياوي لكي تتولى توزيعه على الفلاحين الاعزاء . واذ وصل ، بعد طول الانتظار، السماد الكيمياوي .. دب النشاط ، بشكل لم يسبق له مثيل . في كل كيان الوزارة والبلاد . وما نعرضه

عليكم ، الليلة ، ايها المشاهدون الكرام ، هو جوانب من هذا النشاط .. العجيب .. الغريب .. وحسب ..

اظـلام

١ ـ اللوحة الاولى : [المساعد ـ الوكيل ـ الحاجب ـ المدير] .

الوكيل لقد وصل .

المساعد « ناهضا لاستقباله » وصل ؟ لجنة التشريفات لتكون في استقباله في المطار.

المساعد نعم ما فعلتم .. اذن فقد آن لانسنة الاعداء

الوكيل واول ما تلقيت البشرى أصدرت أوامري الى والمتشككين ان ترتد الى جوفهم .

الوكيل تصور حتى انهم ارسلوه برفقة موظف كبير .

المساعد « متأثرا » وموظف كبير ؟

الوكيل بدرجة وزير ، وفي طائرة خاصة لا تقل سواهما .

المساعد وطائرة خاصة ! .. يا الهي .

الوكيل « بتباه شديد » طائرة بوينغ .. اضخم طائرة في العالم كله .

المساعد بوينغ !! آه .. ان اصدقاءنا (   ) لن يخذلونا ابدا .

الوكيل وبالنظر لخطورة المهمة وجلالها فقد عهدت مجالس الوزراء والنواب والاعيان الى فخامة الوزير نفسه بالاشراف المباشر عليها .

المساعد نعم الاختيار . فلا احد سواه في طول البلاد وعرضها يمكن ان يكون في مستواها .

الوكيل ولثقة فخامته العالية بنا . فقد تفضل وشرفني بالانابة عن فخامته .

المساعد انتم أهل لكل شرف ، وليس في البلاد كلها من يستحق هذا الشرف عدا معاليكم .

الوكيل ولما كانت ثقتي بكم تقرب من ثقتي بنفسي فقد قررت ان احلكم محلي في اداء المهمة .

المساعد انا ؟ .. انا ؟ آه يا الهي .. لطالما حلمت ان انال شرفا دون هذا بكثير ، والان تمنحوني كل هذا الشرف دفعة واحدة آه .. يا سيدي الكريم اسمح لي ان ابلل ريقي ، فقد نشف « بالرغم من وجود اناء زجاجي ممتلى ماءا وقدح ، الى جانبه . على مقربة منه ، فانه يدور حول مكتبه الضخم لكي يضغط على الجرس ، فيدخل الحاجب » ناولني قدح ماء يا ... « بين دهشة واستغراب يتقدم الحاجب ليناوله القدح » لايأخذه منه ، ينصرف الى الوكيل بكليتيه ، يظل الحاجب واقفا لفترة وكأس الماء بيده » يا سيدي ان هذا الشرف.

الوكيل « يقاطعه » الماء .. الماء يا فكرت بيك « باستياء واضح » لا يصح ان يبقى امثال هؤلاء بيننا طويلا ..

المساعد عفوكم يا سيدي عفوكم « يخطف منه القدح» اخرج .. اخرج ما الذي يبقى امثالك بيننا يا ... « يدفعه الى الخارج دفعا » اغبياء، لا يجدى معهم شيء .. لا التوجيه ولا الارشاد « يتوجه نحو الوكيل » الواقع يا فخامة الوكيل ان هذا الجلف ...

الوكيل دمنا في المهم يا فكرت افندي .. دعنا في المهم ..

المساعد نعم .. يا معالي الوكيل .. المهم .. هو الاهم فعلا .

الوكيل عليك ان تهيء مجموعة من رجالك الاشد اخلاصا والاكثر تفانيا في سبيلنا .

المساعد « دون ان يفهم المقصود ودون ان يجرؤ على السؤال » انهم تحت امركم .

الوكيل ومن النوع الذي يملك مجموعة عيون .

المساعد « يردد بينه وبين نفسه » اجل مجموعة عيون « ونجأة ، بدهشة بالغة » مجموعة عيون ؟؟

الوكيل « كمن يحلم » اربع عيون امامية . واربعا خلفية واربعا في اليمين واربعا في اليسار .

المساعد « مستهولا » يعني .. يعني ست عشرة عينا « لنفسه » اين يمكنني ان اعثر على مخلوقات من هذا النوع يا الهي ؟

الوكيل ان رجالا من هذا النوع فقط بوسعهم ان يجعلوني اطمئن على مصيره .

المساعد سأبذل المستحيل حتى اجعلكم تطمئنون ... وسأقوم بنفسي ..

الوكيل الافضل بالنسبة لك ان تتولى مهمة توزيعه على الفلاحين فالحظر الاكبر يمكن ان يداهمنا اذ ذاك .. فانت تدري كم هو غال وعزيز هذا السماء وكم من اللعاب ان يسيل لمجرد تراه ..

المساعد انحنى « ينحنى فعلا » امام ثقتكم الكبيرة بشخصنا الصغير ، وليتأكد معاليكم باني أسيل دم كل من يسيل لعابه من اجله .

الوكيل ولتعلم ايضا يا فكرت افندي ان تسرب حفنة منه يعني تهييج كل الصحف المناوئة التي لاتني ترصدنا ، صانعة على عادتها اللئيمة ، من الحبة قبة .

المساعد سأجعل هذه الصحف تختنق داخل احقادها ولؤمها . اسمح لي ياسيدي ان اصدر اوامري الى رجالي [في التلفون] آلو .. حكمت .. حكمت افندي . اسمعني . السماد الكيمياوي قد وصل وقد اخترتك انت ورجالك لحمايته من اللصوص الذين يتربصون به .. ها ؟ لحظة .. لحظة واحدة « يضع كفه على



السماعة ، للوكيل » هل يرى معاليكم ضرورة تسليح الرجال .

الوكيل آ .. لا بأس .. لا بأس .. اسلحة خفيفة .. سكاكين .. بوكسات حديد ..

المساعد « في التلفون » أجل .. اجل ضروري جدا .. تسلحوا بكل ما ترونه مناسبا .. بمسدسات بنادق رشاشات .. ها ؟ لا .. لا تخف لكم مطلق الصلاحية ، باطلاق النار على كل من تسول له نفسه الدنيئة بالاقتراب منه .. لا لن يكون ثمة اي حســـاب .. انه من اموال الدولة ومن يتجاوز او يطمح في اموال الدولة فعقابه الطبيعي هـــو الموت .. لا ينبغي ان تأخذك بهم اية رحمة عاملهم معاملة الحشرات التي تقترب من دنان العسل .. معاملةالسفلة الذين يعتدون ، امام عينيك ، على زوجتك ها؟ غير متزوج .. لا يهم ... اذن على امك .. اسمع ولا تقاطعني .. والان هيا الى العمل.. انت ورجالك .. اصبر .. اصبر .. بخصوص رجالك هؤلاء اريدهم من نوع خاص . من النوع الذي يحمل كل واحد منهم اربع عيون .. اجل .. أجل اربع عيون . تلك هي رغبـــة معالي الوكيل . ها ؟ .. من أين تأتي بهم ؟ لا ادري فتلك مهمتك .. ثلاث سنوات تقض انت ورجالك اضخم الرواتب دون ان تفعلــوا شيئا .. والان حين تشرفك الوزارة بعمــل يمكن ان يخلدك .. تتقاعس عنه .. لا ادري.. فذلك واجبك .. اخلقهم . أجل اخلقهـــم « يغلق السماعة بغضب شديد » .

الوكيل عظيم .. عظيم .. بمثل هذه الصراحة تقـدم لي الدليل الكافي اني لم اخطىء حين اخترتك لتناول هذا الشرف العظيم .

المساعد انها امانة فلاحينا الاعزاء في اعناقنا، يا سيدي

الوكيل وليس ذلك فقط وانمـــا وصـــوله الى أيدي السماسرة والدلالين يعني الحاق أكبر الخطر.. باقتصاديات البلاد .. واخلاقياتها أيضا .

المساعد ستقطع كل يد تمتد نحوه ، قبـــل ان تمس ذرة منه ، حتى يتم توزيعه بالتمام والكمال على سائر فلاحينا الاعزاء .

الوكيل وينبغي ان ينال كل فـــلاح حصته بالعـدل والمساواة ولو كان في أقصى البلاد . انه في النهاية له ، وليس لبساتيننـــا أو حدائقنـــا الخاصة .

المساعد بالتأكيد يا سيدي .

الوكيل وفيما يتعلق بي فسأمكث في مكتبي ولن اغادره، حتى يتم التوزيع واذا اشكل عليك امـــر أو احتجت الى نصيحة فلك ان تتصل بي .

المساعد اشكرك اعمق الشكر اذ تسـمح لي بذلك ، نصائحك هي النور الذي اسير على هـديه.
(الوكيل يتحرك نحو الباب ، المساعد خلفه. يتوقف الوكيل ، يتوقف معه) .

الوكيل آ .. تذكرت .. يا فكرت افندي . وانت تدخل مخزن الاسمدة ، اذا صادف ووجدت كيسا مشقوقا . فارسل الى بيتنا سطلا من هذا السماد .

المساعد (بحماس) على العين والراس .. وهب انـي لم اجد كيسا مشقوقا . فماذا يعني ؟ علـى لاشيء البته ، اشقه بنفسي . ثم لماذا سطل ؟ وما هو السطل ؟ يا سيدي : بوسعي ان ارسل لكم كيسا .. بل خمسة اكياس .. لا بلعشرة اكياس .

الوكيل اوه .. اشكرك يا فكرت بيك اشكرك . كنـت واثقا انك ستفعل . فمنذ مدة طويلة وبساتيني لاتكاد تقدم لي شيئا . وقد نصحني الجميـع بهذا السماد .

المساعد ونعم النصيحة يا سيدي . فان هذا السماد شيء غير معقول .. انه .. انه .. يشـبـه السحر .. يجعل حبة العنب بحجم البرتقالة، والبرتقالة بحجم البطيخ . والبطيخ بحجم ..

الوكيل « مقاطعا » واقترح يا فكرت بيك .. يتوقف اثر رنين تلفون من بين التلفونات العديدة ذات الالوان المختلفة الموضوعة فوق المكتب اسرع .. يا فكرت .. اسرع انه تلفون فخامة الوزير

المساعد « هارعا » فخامة الوزير (في التلفون) الو .. الو ..

الوكيل بصبر نافذ كالطفل ، من .. ؟ من الذي يتكلم.

المساعد (له) صبرك يا سيدي .. صبرك .. الو .. نعم .. نعم .. آ .. اجل .. اجـل لقـد شرفني معاليه بزيارة . حاضر افندم ..حاضر (للوكيل) سيدي . انه لمعاليكم .

الوكيل لمعالينا ، لنا .. ؟ (مرتبكا) لي .. ؟ ممن ؟.. فخامة الوزير ..

المساعد لا .. من جناب سكرتير الوزارة العام .

الوكيل (في التلفون) ها .. مدحت بيك .. هـا ؟ فخامته يطلبني .. مستعجل . حاضر حاضر.. لا .. لا الان .. الان .. دقائق واكون في خدمة فخامته .. (يركض) .

المساعد (يركض خلفه) اقتراحكم .. يا سيدي .. اقتراحكم ..

الوكيل فيما بعد .. فيما بعد .. فخـامة الوزيـر ينتظرني في مكتبه « خارجـا ، بارتبـاك واستعجال » .

المساعد (بائسا ، يعود الى مكانه) مع الاسف .. كان اقتراحكم يسعفني . والان عليّ ان ادير كل شيء وحدي .. وبمسؤوليتي المباشرة (يتخذ هيئة البيروقراطية . يضغط على الجرس . يدخل الحاجب دون ان ينظر اليه) .. نـاد لي مدير مكتبي .

الحاجب مدير اي مكتب من مكاتب حضرتكم ،ياسيدي.

المساعد اي مكتب ؟ ماذا تقصد ؟ كم مكتبا لي ؟

الحاجب لا اعرف العدد بالضبط يا سيدي، فثمةمكتب للشؤون الخاصة ، واخر للشؤون العامة وثالث للعلاقات الداخلية واخر للعلاقـات الخارجية وخامس للاسمدة وسادس ...

المساعد (مقاطعا) هو .. هو . اعتقد هو من ينبغـي ان اطلبه الان ، ما دمنا بصددة الاسمدة ..

الحاجب (خارجا) سمعا وطاعة ..

(المساعد ، يخرج مجموعة من القوائم ، يخفي احداها ، فترة قصيرة) .

المدير (داخلا) بيك (يعطس) لقد وصل السماد الكيمياوي المرتقب قد وصل .

المساعد (متشاغلا عنه) .. هم مم ... حسن ..

المدير اه .. لو شاهدتم . وسطاي جو احتفاليمهيب (يعطس) هبطت الطائرة .. الطائرة ، اية طائرة !! اه يا الهي اية طائرة ! انها مدينة .. مدينة بكاملهـا .. هبطت (يعطس) بتـأن وكبرياء .. كأنها العروس ليلة زفافها .وفجأة احاط بها مجموعة من الرجـال ، مدججين بالسلاح من قمة الراس حتىاخمص القدمين.. ولكن اي رجال ؟ لا ادري من اين (العطس) هبطوا . عيونهم مفتوحة الى اخرها وفجـأة شكلوا مربعات منتظمة واخـذوا يتقدمون بتشكيلات (يعطس) غريبة .. لتأكل الديدان جسدي ان كنت قد شاهدت مثلها طيلة عمري اثنان في الامام اثنان في الخلف . اثنان الـى اليسار ، اثنان الى اليمين (يعطس) وكـل زوجين ادارا ظهريهما للزوجين الاخرين .. والجميع متداخلون كأنهم رجل واحد ..ولكن اي رجل هذا في ذلك الذي تشـكل منهـم (يعطس) رجل بست عشرة عينا وست عشرة يدا وست عشرة رجلا . والعيون .. اه .. يا الهي (يعطس) لا فطس الان كأي كلب .ان كنت قد رايت طيلة عمري عيونا مثلها .عيون تقذف النار كأنها مجموعـة كوى من جهنـم (يعطس) تلاشي المرء من الرعب اكثر ممـا تفعله الرشاشات التي يحملونها .. ثم .. ثم (يعطس) عزف السلامان الوطنيـان ووقف الكل في خشوع تام ، وتقدم الموكب . بمهابة

وجلالما بعدهما لا مهابة ولا جلال ،نحومخازن الاسمدة .. (يعطس) .

المساعد (منتشيا) عفارم حكمت .. عفارم .. لقد قمت بالواجب كما ينبغي .. لم يدر قط بخلدي ان يكون هذا الشقي بهذا القدر من الابداع والذكاء .

المدير واي (يعطس) ذكاء يا سيدي .. اي ذكاء..!!

المساعد حلال .. عليك يا حكمت بيك . حلال كل الاموال التي (يشير علامة الابتلاع) .

المدير بيد ان حادثا صغيرا ، (يعطس) كاد يفسد كل شيء ..

المساعد (مرتعبا) حادث ؟ ماهو .. ؟ هل تمزق كيس؟ هل سرق منه شيء ؟ من السارق ؟ هل قبضوا عليه ؟ اين هو ؟ . ماذا حل به ؟

المدير ص .. ص .. (يحاول ان يتكلم يغلبه العطاس) ص .. ص .. يعطس) صبركم.. يا سيدي .. فالحادث اتفه من ان يأخذ هذا القدر من اهتمامكم ..

المساعد (بحدة) أي صبر يا هذا ؟ .. قل تكلم .. ما جلبه الامر ..

المدير (بارتباك شديد) آ .. آ .. اح .. اح .. (يغالبه العطاس) .. اح .. اح .. (يعطس) احدهم .. ما كاد يرى الاكياس حتى صرخ كالمجنون .. اه .. السماد .. السماد .. واقتحم السور البشري الهائل الضروري حولها .. والقى بنفسه فوقها . و .. و .. (يعطس) .

المساعد و .. ماذا .. تكلم ..

المدير و .. و .. (يعطس) ولا شيء يا سيدي . لاشيء ..

المساعد (بدهشة هائلة) ، لا شيء ؟

المدير فقط .. أمطرته الرشاشات بوابل من نيرانها .. (يعطس) فتلاشى المسكين واصبح اشلاء تتطاير في الفضاء .

المساعد (نفس الحدة) والاكياس .. ؟ الاكياس ..الم تمزق . ؟ الم تخدش .. ؟

المدير لا .. لا .. (يعطس) لم تصب بأي أذى .

المساعد (يهدأ) الحمد لله .. (يتهالك) والان قل لي .. من هو هذا المجنون .. لم تعرفوا عنه شيئا .

المدير لحسن الحظ (يعطس) لا احد يعرف عنه شيء .. وليس له اي صديق أو قريب .

المساعد (بحزن) سيظهر له من الاقرباء والاصدقاء .. عدد الذباب .

المدير وماذا يعني .. يا سيدي البيك .. (يعطس) ليظهروا ..

المساعد خزينة الدولة بكل اموالها .. لا تسد حلوقهم .

المدير وما دخل الدولة بموته ، الرجل مات قضاء وقدرا ..

المساعد قضاءا وقدرا ..

المدير اجل يا سيدي .. فقد مات بالسكتة (يعطس) القلبية .

المساعد بالسكتة القلبية ،، ولكنك قلت ..

المدير وما قيمة ما اقوله او يقوله كل الحاضرين ازاء تقرير الطب العدلي ، من الوجهةالقانونية والعلمية . (يعطس) .

المساعد تقرير الطب العدلي ؟

المدير سيدي .. لو .. لو .. يغلبه (العطاس) لو تسمح .. لي .. (يعطس).. أو بالحرى لو يسمح لي .. هـ .. هـ .. هـ ذا العطاس اللعين .. اوضح كل شيء .. (يعطس)جمعت اشلاؤه المتساقطة من الفضاء في صندوق واودع معهد الطب العدلي ، ليخرج منه مباشرة بتقرير طبي مفصل .. ينص بوضوح ومنتهى العلمية ان الرجل قد مات بالسكتة القلبية . اذ ان المسكين لم يتحمل لحظة السعادة الغامرة التي فاجأته حين فتح حصته من السماد الكيمياوي . ف .. ف .. فما (يعطس) ذنب الدولة .. ف .. في ف ذلك (يعطس).

المساعد جميل .. جميل .. (يعطس) ان رجالنا يتصرفون بذكاء ...

المدير و .. واي .. اي .. ذ .. ذ .. ك .. يغلبه العطاس ..

المساعد ما قصة عطاسك يا هذا .. هل انت (يعطس) مزكوم ؟ . لقد اعديتني .

المدير لا .. يا سيدي .. لا .. انه .. (يعطس) بسبب الرائحة .. يا سيدي .. الرائحة ..

المساعد اية رائحة (يتشمم ، يعطس) .

المدير رائحة السماد الكيمياوي (يعطس) يا سيدي اه .. لو كان جنابكم هناك ساعة ما راحت تعبق الجو .. تخترق الجسم لتستقر في السويداء ..

المساعد انا واثق من حاسة الشم المفرطة عندك (يعطس) وخاصة فيما يتعلق بالاشياء النفيسة والنادرة .. كالسماد الكيمياوي مثلا ..

المدير (يقترب منه) ان حاسة شمي ، وكل حواسي .. بل كل كياني تحت تصرفكم فقط آمروا (العطس ، يقف بذلة ، المساعد يتجاهله ، يقترب منه أكثر) يقال انه يضاعف انتاج البساتين من خمسة الى عشرة اضعاف (يعطس) .

المساعد (لا يتكلم ، يكتفي بالنظر اليه . يعطس) .

المدير (يقترب منه اكثر) هل صحيح ياسيدي ما يقال ؟ . (يعطس) .

المساعد (يبتعد عن مرمى رذاذه المتطاير) ربما .. ربما .. فقط حاول ان تبتعد قليلا ..

المدير (يقترب اكثر) ويقال .. ان الكيس الواحد منه يباع في السوق الحرة .. بعشرة الاف دولار . اه .. لو .. احصل على بضعةاكياس منه (يعطس) .

المساعد (محتدا) جدا ، بسبب الرذاذ الذياخذيمسحه عن وجهه بعصبية شديدة) ماذا .. ماذا تقول .. ؟ كيف تجرو يا نجدت ان تفكر على هذا النحو ..

المدير انما .. انما (يعطس) كنت افكر ببساتينكم العديدة .. و .. بقجتي الصغيرة (يتراجع)

المساعد (بتهديد) اياك ان تفكر بأي شيء . (يعطس) فهذا السماد ليس مخصصا لنا . انه هدية من دولة صديقة لفلاحينا الاعزاء البائسين .. الذين .. يعيشون العقم والقحط منذ اكثر من خمسة عشر عاما ، تموت حيواناتهم ومزارعهم واطفالهم وشيوخهم من الجوع والفاقة .. وانت تطمع في ...

المدير (متراجعا) معاذ الله .. يا سيدي .. معاذ الله .. (يعطس) والله ان قلبي ليتمزق من الالم .. على حالهم ..

المساعد اسمع (يعطس) لعنة الله عليك .. يبدو انك قد اعديتني فعلا (يعطس) .

المدير (مقتربا منه مرة اخرى بتودد ، يقدم له منديله الخاص) بسبب الجو يا سيدي .. بسبب الجو .. فقد امتلا (يعطس) برائحته القوية .

المساعد هـ .. هـ .. (يعطس) هل تدري ان فخامة الوزير قد كلف شخصيا بالاشراف على توزيعه

المدير ف .. ف .. فخامة (يعطس) الوزير نفسه .. نفسه .. يا الهي (يعطس بقوة) .

المساعد حتى يمنع النفوس الجشعة الضعيفة من الطمع (يعطس) في قوت فلاحينا الاعزاء والاخلال بقواعد الامانة والاخلاق النبيلة .

المدير (ييأس) اذن .. لا .. لا .. (يعطس) لا امل .

المساعد وبالنظر لثقة فخامته العالية بمعالي وكيله المبجل عصمت بيك فقد انابه عن نفسه ولما لم يجد (يعطس) معاليه من بين سائر مساعديه من يثق به ثقته بنفسه . فقد شرفني شخصيا (يعطس) بالانابة عن معاليه .

المدير انتم (يعطس) والحق يقال . اهل لكل ثقة وشرف .

المساعد ولما كنت انت يا نجدت افندي اقرب مدراء مكاتبي الي .. فاني بدوري امنحك هذا الشرف .. شرف تحمل الامانة بالنيابة عـ .. عـ .. (يعطس) عنا .

المدير (يكاد يغمى عليه من الفرح) آ .. آ .. آ .. آ ..! (يعطس) انا .. انا ... اآ ... اآ ... ..

المساعد اجـل أ .. أ .. أ .. (يعطس) انت . ولتلعنك السماء لما سـ .. سـ .. سببته (يعطس) لنا .. عليك ان تحيط المخزن بحراسة مشددة ، يقظة تمنع تسرب اي شيء منه ..

اتدري ماذا يعني تسرب حفنة صغيرة واحدة (يعطس منه) .

المدير (ببلادة) يعني .. بـ .. يا .. سـ .. سـ .. (يغلبه العطاس) .

المساعد يعني انك تقدم رؤوسنا كلنا الى الصحف المناوئة (يعطس) تماما كما يقدم الجزار رؤوس خرفانه الى السكين . (يعطس)وتقول هاكم اذبحونا .

المدير يا الهي .. (يعطس بقوة) .

المساعد يعني انك تقدم لاعدائنا ، وما اكثرهم ، قنبلة ذرية وتقول لهم هاكم .. (يعطس) .. دمرونا ..

المدير يا رب السماوات والارض .. (يعطس) .

المساعد بالضبط يا نجدت افندي بالضبط . وعليه (يعطس) ينبغي ان تزرع كل شبر منجسمك بعيون لا تعرف الاغماض . وعليك ان تدوس بقدميك بدون اية شفقة او رحمة كل الاعتبارات الاجتماعية والعلاقات الشخصية والعائلية والمشاعر العاطفية . مفهوم .. (يعطس) .

المدير مـ .. مـ مفهوم .. (يعطس) مفهوم .. يا بيك .

المساعد حتى ولو صادف ان اخرج ابوك راسه من القبر ومد اليك كلتا يديه (يعطس) .. بالمناسبة اخبرني .. هل هو ميت أم حي ..؟

المدير (ببلادة) هو .. ؟ .. من هو (يعطس) يا سيدي ..

المساعد أ .. أ .. ابوك (يعطس) ابوك .. يا احمق.

المدير حـ .. حـ .. حـ .. (يعطس) حي .. يا .

المساعد (يقاطعه بحدة) غير مهم .. اعتبره ميتا ..

المدير حـ .. حـ .. حاضر (يعطس) افندم ..

المساعد اسمع .. ولا تقاطعني (يعطس) ان اباك الميت هذا .. لو صادف واخرج راسه .. ومد اليك كلتا يديه .. متضرعا .. متوسلا (يعطس) يريد منك حفنة من هذا السماد الكيمياوي ، يتوقف عليها تحوله من جهنم

التي هو فيها الى الجنة .. ف .. ف .. (يعطس) فماذا تفعل ؟ .

المدير لـ .. لـ .. لن (يعطس) أعطيه .. واتركه هناك ، يحترق بنار جهنم .

المساعد لا .. يـ .. يـ .. (يعطس) يكفي ..

المدير لا .. يكـ .. يكـ .. يكـ (يعطس) يكفي ؟

المساعد عليك (يعطس) ان تبتر كلتا يديه ..

المدير سأفعل يا سيدي .. بالتأكيد سأفعل (يعطس) فانا اساسا ابغض ابي الى حد الموت (يعطس).

المساعد عظيم .. عظيم .. الان استطيع ان اثق بك .. واحملك شرف اداء الامانة (يعطس) الى اهلها .. (يعطس) خذ .. خذ هذه هي القوائم التي بموجبها ينبغي ان توزيعه على فلاحينا الاعزاء .. وزعه بالامانة التي اعهدها في شخصكم الامين .. الف كيس . كدفعة أولى من الهدايا التي يقدمها اصدقاؤنا في الخارج .. لـ .. لـ .. لفلاحينا الاعزاء .. (يعطس) .

المدير ا .. ا .. ا .. (يعطس) الـف كيس ؟ (مستهولا الرقم) .

المساعد لـ .. لـ .. لمئة (يعطس) قرية ..

المدير ك .. ك .. (يعطس) كثير .. كثير .. جدا ..

المساعد و .. و .. قبلما تباشر التوزيع .. اعـزل عشرين كيسا حصة حديقة معالي الوكيل .. (يعطس) .

المدير (طائرا من الفرح) بالتأكيـد .. يا سيدي (يعطس بقوة) بالتـأكيد .. و .. وحصة حديقتكم ؟ (يخرج ورقة وقلما ويستعد للكتابة) .

المساعد ها ؟ .. (يعطس) .. حديقتي ؟ ..

المدير انها (يعطس) بامس الحاجة الى هذا السماد الكيمياوي يا سيدي (يعطس) فقد مررت بها صباح اليوم ورأيت بأم عيني الاغصان الذاوية على جذوعها .. والزهور المنكسة برؤوسها .. والعشب .. العشب المسكين الذي احرقته الشمس .. (يعطس) .

المساعد لا .. لا يا نجدت .. ا .. ا (يعطس) افندي.

المدير لا ؟ .. كيـف لا .. ؟ يا سيدي ؟ .. ينبغي (يعطس) ان يكون للواحد منا قلب من الصخر حتى يتحمل عذابها .. أو سـد اذنيه عن صرخاتها . انا (يعطس) الحق اقول عاطفي .. وعاطفي .. لا احتمل مرآى هذا القدر من العذابات . ولهذا (يعطس) استميحك العذر اذ اراني مضطرا . بدافع الشفقة والرأفـة ان ـ ان (يعطس) اخصص لها هي الاخرى عشرين كيسا .. (يسجل في الورقة التي بيده) .

المساعد ع .. ع .. (يعطس) عشرون كيسا .

المدير وان كنت واثقا ان جوعها (يعطس) التاريخي الطويل لا يمكن ان يسد .. بعشرين كيسا .. فقط .. و .. و .. ولا حتى بثلاثين .. ساخصص لها .. خمسين كيسا .. ياسيدي .. (يعطس) .

المساعد (بامتنان كبير) اوه .. يا نجدت .. بي .. بي (يعطس) بيك . لقد توسمت فيك على الدوام الاخلاص والتفاني في سبيل مرؤوسيك. ولكنك في الواقع تحرجني ، بـ بعض الشيء ، فاني (يعطس) في الحقيقة ، ما كنت اريد شيئا لنفسي .. فانا كما تعرف لا افكر .. بمصالحي الشخصية (يعطس) .

المدير حاشاكم .. يا سيدي .. فانه .. انه (يعطس) .. ليس (بخبث) لشخصكم .. المبجل .. انه .. لبساتينكم وحدائقكم وحيواناتكم (يعطس) .

المساعد كنت أفكر (يعطس) بتقديم هدية لفخامة رئيس الوزراء .. فانا بعد كل شيء ، لا اريد لنفسي ان اظل موظفا تقليديا ، يكدس الشهور .. والسنوات ، من أجل (يعطس)العلاوات والترفيعات .

المدير حرام .. والله حرام .. (يعطس) حرام على مواهبكم النادرة ، وقدراتكم الشخصية الفذة .. ان تسلك هذا الطريق الكلاسيكي ، البالي، القديم ، في سلم الوظائف .. (يعطس) .

المساعد واعتقد انه ، سيكون هدية مناسبة (يعطس) تليق بمقام فخامته ..

المدير واية هدية ، لو بحثنا في كل ارجاء العالم لـن نجد أفضل منها . (يعطس) سيطير فخامته من الفرح ولن ينسى لك فضلك مدى الحياة. اتكفيه عشرة اكياس .. ؟

المساعد (يعطس) تكفي .. ! فلا احسب حديقته بتلك السعة .

المدير اذن (يعطس) لنجعلها عشرين كيسـا .. فقد تكون اوسـع مما نحسب (يسجل) فيكون المجموع تسعين كيسا .

المساعد واياك .. ا .. ا .. ا (يعطس) ان تزيدها كيسا .. وتذكر دائما انه امانة فلاحينا الاعزاء في اعناقنا .. وان تسرب حفنة واحدة منه الى سواهم ، يعني ..

المدير ت .. ت .. ت (يعطس) تدمير حياتنا بأيدينا.. (ينحني للاستئذان بالخروج) .

المساعد (يوقفه باشارة منه) لا تنسى ا .. ا ..

(يغلبه العطاس .. ولا يستطيع اكمال حديثه) ..

المدير هدايا جديدة .. لاصحاب فخامات اخرين ؟ (يعطس) .

المساعد (صارخا من خلال عطاسه) .. لا .. لا .. انه تعالج عطاسك اللعين .. (يعطس) .

المدير علاجه سهل يا بيك .. انه .. انه (يعطس) يكمن في المزيد منه (يعطس ، يغلب كليهما عطاس شديد) . اظلام

٢ ـ اللوحة الثانية :

[المدير ، المأمور ، الحاجب ، المراقب]

المدير هل تم نقل الاسمدة الى المخزن ؟

المأمور كما امرتم يا جناب المدير .

المدير وفي المخزن ، ارجو ان لا تكونوا قد القيتم الاكياس بلا اعتناء .

المأمور بل بمنتهى الحذر والاعتناء ، فقد ادركت حرصكم وحرص سائر المسؤولين الكبار على هذه الاكياس . فوضعت كل مجموعة منها في حافظة من الحافظات الحديد ، المخصصة للنقود والاجور والصكوك وما شاكل .

المدير (متأملا) حقا .. انها لامن مكان .

المأمور لكأنها مصنوعة من اجله .

المدير (منتفضا) والنقوذ يا صفوت افندي .. النقود والصكوك والـ (ما) شاكل ؟

المأمور (بسرعة) في امان يا سيدي في امان (مغيرا مجرى الحديث) ولكن ثمة مشكلة صغيرة يا بيك ، فالاكياس ، كما تعرفون ، كثيرة و .. والحافظات قليلة .. مما اضطررنا ان نحشر مجموعات كبيرة منها في حافظة واحدة مما قد يعرضها لخدش أو تمزق .. او ما شاكل .

المدير اياك يا صفوت .. اياك ..

المأمور ما العمل .. يا بيك .. الحافظات قليلة .. و ..

المدير (مقاطعا) ولماذا تكون قليلة . اشتر منها ما يكفي . ما دامت .. نافعة الى هذا الحد..

المأمور ذلك بالضبط ما كنت اريد ان استأذن جنابكم بخصوصه ، فأنا بذلك نكون قد ضربنا كومة عصافير بحجر واحد .

المدير كومة عصافير ؟ وما حاجتك اليها ؟ ثم .. ثم.. لا افهم ما علاقة الحافظات بالعصافير . اتنوي تحويلها الى اقفاص لها .. بعد ما يتم توزيع الاسمدة ؟

المأمور عفوكم يا جناب المدير .. اقصد اننا بذلك نكون قد حققنا عدة منافع دفعة واحدة . اولا نستحدث مديرية عامة للحافظات الحديد . ذات مالية مستقلة تستوعب كل معارفنا الذين لم يتم تعيينهم حتى الان . وثانيا ننشط تجارة وصناعة الحافظات الحديد .. فكما لا يخفى على معاليكم ان اخاكم المحترم هو المستورد الوحيد لهذه الحافظات .

المدير (باعجاب) جميل والله جميل .. انت يا صفوت افندي تفكر على نحو جميل .

المأمور والحافظات الحديد . بعد كل شيء يا سيدي، سمة حضارية عالية ، من العار ان تتكدس تجارتها ، ويقل استخدامها ، عندنا ، الى هذا الحد الفظيع .

المدير فعلا .. فقد قرات ذات مرة . ان حضارة الامم ورقيها وتقدمها قد باتت تقاس بمقدار استخدامها للحافظات الحديد .

المأمور اذن سنضع كل كيس في حافظة .

المدير ولكنها الف كيس يا صفوت افندي ، وبناية المخزن لا تستوعب هذا العدد من الحافظات.

المأمور نبني لها بناية جديدة ، اكبر واوسع .. تستوعب اضعاف هذا العدد .. فارض الله واسعة .. والاموال والحمد لله .. طائلة . المهم ان نبذل كل مافي وسعنا في سبيل حماية هذا السماد النادر العزيز فهو امانة فلاحينا الاعزاء في اعناقنا ، وينبغي ان نردها لهم كاملة غير منقوصة .

المدير المسألة ، في النهاية ، كما تقول .. انها امانة في اعناقنا ، وينبغي الحفاظ عليها ما دامت في حوزتنا .. ولكن يا صفوت افندي قل لي هل انت واثق ان شيئا منه لم يتسرب حتى الان.

المأمور تعني بان هذا الذي احمله فوق جذعي هو راسي .. وليس قدمي .

المدير والعمال ، الم تلتصق ذرات منه بايديهم ؟ بملابسهم ؟ بعيونهم ؟ ... فالعمال ، كما تدري ، اناس لا امان لهم .. لصوص محترفون، يسرقون الكحل من العيون ، كما يقال .

المأمور (بتألم شديد) آخ .. لقد فاتني ذلك حقا ، ولكن لا بأس .. فلم يفت الاوان بعد .. لن اترك ايا منهم يخرج قبلما اغطسه في الحوض الكبير .. وانتزع منه كل سرقاته .

المدير والمياه ؟

المأمور المياه ؟ اية مياه ..

المدير مياه الحوض .. التي ستمتلىء بالذرات .

المأمور آه .. يا لغبائي .. بل يا لاتقاد ذكائكم يا سيدي .. وماذا تقترحون لاستعادة هذه الذرات وعدم هدرها .

المدير (مرتبكا) آ .. آ .. لا ادري بالضبط .. أو بالحرى لا أدري حتى الان ، ولكني واثق ان

ذهني سيتفتق عن فكرة ما .. بهذاالخصوص .. ولكن وحتى ذلك الحين عليك ان تبذل المستحيل ولا تدع ذرة واحدة منه تروح هدرا .

المأمور (مفكرا) لديّ فكرة يا سيدي .. هي فكرة متواضعة وصغيرة كصاحبها . بيد اني لا ادري وارجو ان لا تروا انتم ايضا بأسا في ان تأمرونا بتنفيذها لحين ولادة أفكاركم العظيمة . اتسمحون لي بطرحها .

المدير (بلا اهتمام) اطرحها .. يا صفوت .. اطرحها

المأمور ارى ان تمرر مياه الحوض داخل انابيب خاصة نشتريها لهذا الغرض ... نسلط عليها حرارة هائلة من افران خاصة نشتريها لهذا الغرض ايضا .. واذ ذاك تتبخر المياه ، وتبقى ذرات السماد عالقة بالانابيب فيعمد موظفون عديدون نعينهم لهذا الغرض ايضا الى جمعها ،واعادتها الى اكياس خاصة نشتريها لهذا الغرض .. ايضا .

المدير (مفكرا هنية) آ .. آ .. فكرتك غير خالية من فائدة .. ولكنها عملية غير مضمونة كليا، اذ قد تتبخر مع المياه كميات غير قليلة من ذرات الاسمدة وتختلط بالهواء . واذ ذاك يصعب ، ان لم اقل . يستحيل جمعها مجددا

المأمور صحيح .. ما تفضلتم به جدا صحيح ..

المدير تلك هي المشكلة ..

المأمور و .. ولكن لكل مشكلة حل .. لا بد ان يكون له حل ..

المدير اين هو الحل .. ؟

المأمور « مفكر » انه هنا (يدق على رأسه) مختبىء في مكان ما .. ولا بد ان .. امسك به .. أ.. أ .. أ ها يا سيدي « وجدتها » لقد مسكت به ..

المدير قل اذن .. ارني اياه .

المأمور نستعين بشركة البناء والتعمير ، كي تبني لنا مجموعة من الابنية الخاصة لهذا الغرض ، على جناح السرعة ، ابنية مسقفة باحكام .. ومفرغة حتى من الهواء .

المدير تقصد الشركة التي يملك كل راسمالها اخوك.

المأمور ان اخي هذا مسكين .. لم ينل فرصته حتى الان .. كي يرفه بعض الشيء عن زوجته المصون .. اقصد ابنة عمتكم المبجلة .

المدير صحيح .. صحيح .. اذن تبني نفس الشركة سقفا محكما فوق الحوض يمنع وصول اشعة الشمس الى مياهه .

المأمور عفوكم يا سيدي (بحيرة) اذا سمحتم لي ان اسأل ، فعقلي الصغير قاصر عن ادراك الحكمة الكبيرة التي تنطوي عليها نصيحتكم الاخيرة.

المدير (باحساس بالغرور) حتى تمنع تبخير المياه.. يا صفوت .. ماذا دهاك ؟

المأمور حق والله حق .. (لنفسه) يبدو ان هذا السماد خيمياء(1) بحق (ثم له) ونعين طبعا مجموعة من الحراس .. لحراسته .

المدير طبعا .. طبعا .. ام لعلك تنوي ترك ذرات السماد بدون حراسة .

المأمور بل سأحيطها بحراسة تتضاءل ازاءها حراسة خزينة الدولة ومصارفها .

المدير افكارك يا صفوت جيدة . واجراءاتك الامنية حتى الان جيدة هي الاخرى بل استطيع ان اقول انها ممتازة . مما يحملني ان اعهد اليك وانا في غاية الاطمئنان، بمهمة كلفنا بها شخصيا من قبيل فخامة الوزير نفسه .

المأمور انا طوع امركم .. يا سيدي .

المدير انها مهمة عظيمة وخطيرة ايضا ، ولكني واثق انك تؤديها على خير ما يرام .

المأمور ثقتكم الغالية بشخصي المتواضع اغلى من كل شيء عندي .

المدير انها مهمة توزيع السماد الكيمياوي على فلاحينا الاعزاء .

المأمور يا سيدي ، يا سيدي ، انك تمنحني شرفا ما كنت لاجرؤ ان احلم به .. حتى مجرد حلم.

المدير ان بقاءك اهلا لهذا الشرف مرهون بمقدار حرصك على الامانة يا صفوت .

المأمور سأحرص عليها ان شاء الله اكثر من حرصي على وجودي نفسه . ولن . افرط بذرةواحدة منه ولو فرطت بروحي ..

المدير ذلك ما أمله .. فيك يا صفوت افندي ..خذ هذه هي القائمة التي سيتم بموجبها التوزيع.. و .. وقبل ان تباشر التوزيع حاول ان تعزل مئة وعشرين كيسا ، لفخامة الوزير ومعالي وكيله وحضرة مساعد الوكيل .

المأمور على العين والراس .. ولكن يا ترى هل تكفي اصحاب فخامتكم مئة وعشرون كيسا . ثم ماذا بشأن معاليكم .. ؟ لاشك انكم ايضا بحاجة الى ...

المدير (مقاطعا) انا شخصيا لا .. لا احتاج شيئا منه .. ولكن خالة زوجتي ربما تكون قد سمعت بالخبر .. فزودها ببضعة اكياس .. كي نسد حلقها .

المأمور وعمتها يا سيدي .. لابد ان تكون قد سمعت بالخبر ، هي الاخرى .. لنعط كل واحدة منهما عشرة اكياس .. أو .. او خمسة

عشر كيسا .. فيكون المجموع مئة وخمسين كيسا ..

المدير ولكن اياك ان تزيدها حفنة واحدة . تذكر انه ليس لنا .. انه لفلاحينا الاعزاء .. (يخرج) .

المأمور سأتذكر ذلك دائما يا سيدي [يبقى . المأمور وحده . يكتب في ورقة] مئة وخمسون كيسا لهم (يشير الى مجهولين) و .. وعشرون .. او لا .. ثلاثون .. بل خمسون .. اجل خمسون كيسا لنا .. (يضغط على الجرس يدخل الحاجب) ناد لي مراقب مخازن الاسمدة (يخرج الحاجب) المجموع اذن مئتا كيس .. وما تبقى يجري توزيعه .. على فلاحينا الاعزاء .. اه .. يالهم من اعزاء حقا .. لولاهم لما هبطت علينا هذه النعمة (يدخل المراقب) يا نزهت افندي هل غادر العمال الذين نقلوا السماد ؟

المراقب لا .. يا جناب المراقب .

المأمور اذن فنحن محظوظون .. اسمع يا نزهت ، لا تدع ايا منهم يخرج قبلما يغطس في الحوض .

المراقب (باستغراب) يغطس في الحوض .

المأمور اسمع ولا تقاطعني . ثم ضع حراسة مشددة حول الحوض لحين تسقيفه ومنع اشعة الشمس من الوصول الى مياهه .

المراقب (بحيرة) عفوكم يا سيدي .. اني .. اني .. لا افهم شيئا مما ...

المأمور ليس مهما ان تفهم او لا تفهم .. المهم ان تبادر الى تنفيذ كل ما تؤمر به ولماذا تريد ان تفهم؟ وهل يقدم او يؤخر فهمك من الامر شيئا ؟ ثم متى كنت تفهم اوامر الجهات العليا ؟عليك ان تنفذ وحسب .

المراقب سمعا وطاعة يا سيدي .

المأمور اها .. ذلك هو جواب الموظف المثالي المؤهل للعلاوات والترفيعات بجدارة واستحقاق .

المراقب ارجو ان اظل تحت رعاية عين سيدي الرحيمة

المأمور وليس ذلك كل شيء يا نزهت .. فانا قد قررت ان اكلفك بمهمة تكتسب من ورائها شرفا خالدا مدى الحياة .

المراقب اوه .. يا سيدي .. انت دائما تأسرني بجميل فضائلك .

المأمور حرصت ان امنحك انت بالذات هذا الشرف العظيم لاحساسي بحاجتك الشديدة اليه .

المراقب لكم اشكرك يا فخامة المأمور اذ تتحسس حاجاتي .

المأمور ستقوم بتوزيع السماد الكيمياوي العزيز .. على فلاحينا الاعزاء ..

المراقب انا ؟ . انا هذا الموظف الصغير !! اقوم بهذا العمل الجليل .. اه .. ذلك فعلا يمنحني شرفا طيلة حياتي .

المأمور ولكي تبرر هذا الشرف الذي لم تمنح وقد لن تمنح مثله طيلة حياتك فعليك أن تعتبر حفنة صغيرة منه أعز عليك من ابويك .

المراقب بل ومن أولادي وبناتي وزوجاتي الثلاث ايضا ، يا سيدي

المأمور ابتداءا . عليك ان تعزل حصص اصحاب الفخامات المسؤولين ثم تباشر التوزيع بموجب هذه القائمة .. هاك .. هاك .. اعزل اولا مئتين وخمسين كيسا ثم وزع المتبقي على الفلاحين بالعدل والمساواة (يرن التلفون) آ .. الو .. من .. ؟ نعم .. نعم لقد عزلت ما يكفينا .. ها ؟ .. من ؟ عمة ، ابيك .. لا بأس ، لا بأس ، سنعزل حصتها ايضا .. ها .. لا .. لا .. يا سماحت هانم .. انه كثير .. كثير .. ها ؟ سنحاول .. سنحاول (يضع السماعة ، مضجر) اوف ..

المراقب ماذا هناك يا سيدي .

المأمور انها زوجتي ، لا تكتفي بسد حاجتها الى السماد وحاجة قريباتها .. وانما تفكر بصديقاتها ايضا .. حتى ابعد واحدة منهن .. يالها من انسانة رقيقة .

المراقب رقيقة جدا .. على ما يبدو .

المدير لا ادري كيف سمعت بالخبر ، بالرغم من كل الحيطة التي اتخذناها للحيلولة دون نشره ..

المراقب الاخبار الطيبة تنتشر من تلقاء نفسها ، كالهواء العليل .. ولكن مالي ارى الوجوم على وجهكم يا سيدي .

المأمور صديقاتها ، يا نزهت افندي ، كثيرات والسماد كما تعرف غال ونفيس .. ومسؤوليتنا ازاءه كبيرة ..

المراقب ولكنه ليس اغلى ولا انفس من حضرة سماحت هانم . وان مسؤولياتنا مهما كبرت وعمت فلن تكون أكبر ولا اعظم من مسؤولينا ازاء زوجاتنا وضرورة مراعاة مشاعرهن وتلبية حاجاتهن ..

المأمور ولكن .. يا نزهت افندي ..

المراقب (مستمرا) ثم ان من يعزل مئتين وخمسين كيسا بوسعه ان يجعلها ثلاثمائة كيس يا سيدي ..

المأمور (باشراقة) ها .. ايمكن .. يا نزهت بيك..

المراقب بالتأكيد يا سيدي .. وما عليك الا ان تأمر ..

المأمور اوه .. يا نزهت بيك .. يا اصيل يا ابن الاصيل .. انك ترد اليّ الفضل اضعافا

مضاعفة .. واني .. اشكرك من الاعماق .. فقط لا تدع شيئا منه يتسرب الى الاخرين .. فانه ، كما تعلم ، امانة فلاحينـــا الاعزاء في اعناقنا .

المراقب اطمئن يا سيدي .. اطمئن كل الاطمئنـــان .

[اظلام . حزمة ضوء على المراقب وحـده . يكتب في ورقة ، وهو خارج ، يتكلم مع نفسه] اذا كان بوسع مئتين وخمسين كيسا ان تصبح ثلاثمائة كيس . فما الذي يمنع هذه الثلاثمائة ان تصبح اربعمـــائة كيس ؟ .. (يخـرج) — اظلام —

٣ ـ اللوحة الثالثة :

[الوكيل ، السكرتير ، الوزير ، الحاجب]

الوكيل (في غاية الارتباك والقلق) الم يقل فخامتـه ما الذي يريده مني .

السكرتير ابدا ، يا معالي الوكيل ، فقط امرني ان اتصل بمعاليكم . ويبدو انه طلبكم لامر خاص .

الوكيل امر خاص ؟ الوكيل ..

السكرتير وعلى جانب من الاهمية ، حتى انه قـال اذ يصل ادخله مباشرة ولا تدعه ينتظر .

الوكيل (يزداد قلقه) يا ترى ماذا في الامر ..

السكرتير (بخبث) اراك مصطربا بعض الشيء ، يامعالي الوكيل .

الوكيل بل في غاية الاضطراب .. فقد عودنا فخامته، اطال الله عمره . ان لا يفكر باحد منا او يستدعيه الا لتقريع او توبيخ ..

السكرتير (يشرع يهيؤه لما في نفسه) في الحقيقة كـان فخامته ، هو الاخر ، يبدو عليه شيء غير قليل من القلق والاضطراب .

الوكيل (بقلق متزايد) اخشى ان يكون احد الوشاة قد دس علينا شيئا عند فخامته .

السكرتير الوشاة كثيرون .. والسنتهم لم تعد تعرف السكوت .

الوكيل اه .. اذن لقد صدق حدسي .. ان لي حدسا يا مدحت افندي ، لا يخطىء . اول ما تلقيـت مكالمتك ، صدقني ، ادركت ان امرا خطيـرا قد وقع . او انه في سبيله الى ان يقع .عرفت ذلك من نبرات صوتك التي لم تكن طبيعية .

السكرتير بسبب ، بسبب فخامته يا معالي الوكيل . فقد كان منفعلا بعض الشيء . ثم .. ثم لـم اكن اعلم انكم (بنبرة خاصة) تخافونه ، الى هذا الحد .

الوكيل اخافه ؟ .. أها .. تلك هي الكلمة اريد ان اقولها .. صدقني اني اخافه كما اخاف الموت نفسه .

السكرتير (وقد تحقق له مايريد ، اذ نجح في جره الى ما خطط له) لم اكن اعلم ايضا يا معالي الوكيل .. انك تبغض فخامته الى هذا الحد ..

الوكيل ابغضه ؟ .. (مرتبكا) لا .. لا .. يا مدحت افندي ..

السكرتير ولكنك يا معالي الوكيل ، قد ساويتهمع ابغض شيء في الوجود .

الوكيل لست أعني ذلك بالضبط .. يا مدحت بيك.. لست اعنيه البتة .. يا ...

السكرتير لا احسب ان الامر سيكون في صالحك ، اذا عرف فخامته ذلك يا .. يا .. (مترددا اولا. ثم متغلبا على تردده . اذ يرى الخوف قدتمكن من الوكيل) عصمت .. افندي .

الوكيل (ملسوعا ، لنفسه) عصمت افندي ؟ هـكذا دفعة واحدة .. دون معالي الوكيل ولا حتى بيك .. ؟

السكرتير فانت تعرف يا عصمت . كم هو حاد المزاج..

الوكيل (يكاد ينهار) عصمت .. عصمت . وحسب. (له) اسمع .. يا ..

السكرتير (غير متردد) ان الموظف الصالح لا يتحـدث بما يسيء الى مرؤوسيه ، لاننا بعد كل شيء ، اذا فقدنا الاخلاص لمرؤوسينا يا عصمت .. توقفت سائر الاعمال . وانهارت كل الحكومة.

الوكيل صدقت .. والله صدقت .. لعنة الله عـلى فلتات اللسان التي توردنـــا دائما المزالـــق والمهالك .

السكرتير اللسان ، بعد كل شيء ، يا سيد عصمت ، مجرد لحمة ، لا لوم ولا عقب عليها .. ولكن اللوم كل اللوم . على الانسان الذي يستخدمها ضد من هو أعلى وارفع منه ..

الوكيل صحيح .. ما تقوله جد صحيح .. يا مدحت بيك .. وانا .. لكم أشكر الله .. اذ ان .. لساني الملعون ، قصه ابليس ، لم يرتكبتلك الزلة امام انسان واشي نمام ، وانما في حضرة انسان نزيه ، مؤدب مثل جنابكم ..

السكرتير الاقدمون ، يا عصمت افندي ، لم يقولوا .. عبثا ان الحيطان اذانا ..

الوكيل (يبحث في ارجاء الغرفة) الحمد لله ان لا احد بيننا ..

السكرتير صحيح اننا امام مرؤوسينا حيطان صماء . ولكن امانتنا الوظيفية وحقنا المشروع في ان لا نظل نتأسن في مواقعنا الوظيفية الحالية قد يخلقان لنا اذانا .

الوكيل (مرتعبا) ها ؟ .. اتعني .. انك .. انكم .. ان ...

السكرتير (مستمرا) والذي يملك اذانا تسمع ، لابـد

ان يملك لسانا يتكلم ايضا .

الوكيل (وقد تأكدت كل مخاوفه وشكوكه) اتقصد.. انك .. يا ..

السكرتير لا . لا اقصد شيئا .. يا عصمت ، فقط نما الى اذني ان السماد الكيمياوي قد وصل .

الوكيل (باندفاع) انه في الحفظ والامان .. وقد ..

السكرتير (مقاطعا) اقولها لك دون لف ولا دوران .. اعتقد اني يا عصمت افندي بحاجة الى بضعة اكياس منه .

الوكيل وماذا في ذلك يا مدحت بيك ؟ سيكون لك ما تريد .

السكرتير اوه .. يا معالي الوكيل .. لقد كنت واثقا انكم لن تخذلوني ..

الوكيل اتكفيكم عشرة أكياس ؟

السكرتير لا يخفى على فطنة معاليكم .. اني بحكم موقعي الحساس متورط في علاقات عديدة.. وان معارفي ، يا معالي الوكيل ،يتكاثرون باستمرار .. واعتقد ان عشرين كيسا ..

الوكيل (مقاطعا) عشرون .. عشرون فقط ؟ قل ثلاثين .. اربعين .. ولا يهمك .

السكرتير اه .. يا فخامة الوكيل .. لكم انت نبيل وصادق وشريف .. وليتأكد فخامتكم ان معالي الوزير لن يسمع منذ اللحظة عنكم الا ما يقرر موقعكم الحالي بل ويدفعكم نحو الامام رفما اكثر واكثر ..

[حركة في الخارج ، يدخل الوزير ، يتبعه الحاجب ، يقدم له المنشفة ، لا يتناولها منه، اذ هو منهمك في ادخال كرشه في سرواله . يسرع السكرتير يخطف المنشفة من يدي الحاجب ليقدمها اليه بنفسه . واذ ذاك يتقدم الحاجب نحو سترة الوزير المعلقة على المشجب واذ يراها الوكيل ويدرك مقصد الحاجب يسبقه الى السترة .. ويسرع بها الى الوزير ويلبسه السترة بنفسه ، السكرتير والحاجب ، بانحناءة كبيرة يخرجان ..]

الوزير اذن فالسماد الكيمياوي المرتقب قد وصل يا عصمت بيك .

الوكيل اجل يا صاحب الفخامة ، وهو تحت اشرافي المباشر كما امر فخامتكم

الوزير امل ان لا تكونوا قد فرطتم بشيء منه ..

الوكيل ولا ذرة واحدة يا صاحب الفخامة ، وسأتولى شخصيا توزيعه على فلاحينا الاعزاء .

الوزير (وهو يمخط في منديله) طبعا .. عزلتم حصتي وحصص اصدقائي .

الوكيل (باندفاع اولا) طبعا .. طبعا .. (يتوقف)

الوزير (بلا اهتمام) كم يا عصمت بيك .. كم كيسا؟

الوكيل اتكفيكم ثلاثون كيسا (يتوقف اذ يلمح عدم الارتياح على وجهه) واذا كان فخامتكم يرى الكمية قليلة .. فيمكن مضاعفتها .

الوزير اذا اردت الحق فانها غير قليلة .. ولكن تعرف ان شخصية هامة وكبيرة في مقامي .

الوكيل لابد ان يكون له معارف وأصدقاء كثيرون . وكلهم في مستوانا واعلى ـ فانت كما تعرف.

الوزير اننا لا ينبغي لنا ان نصادق من هم دوننا في المركز او الجاه .

الوكيل مؤكد .. يا صاحب الفخامة مؤكد .. اتكفيكم مئة كيس .. ؟

الوزير اذا اردت الحق يا عصمت (نهض فجأة متألما من بطنه) اه .. ان هذا المغص يمزق احشائي .. قل للحاجب ان يلحقني بالابريق ...

الوكيل الابريق .. الابريق (يبحث في ارجاء الغرفة. واذ لا يعثر عليه) ايها الحاجب ايها الحاجب (يعود مسرعا الى الوزير ، ويفتح امامه الباب، يتناول سترة الوزير من الارض ، حيث القاها بلا اعتناء) ليتفضل فخامتكم .. ليتفضل.. انه قادم (يعلق السترة باعتناء على المشجب، ينتبه لوقوف الحاجب على مقربة منه)الابريق يا احمق .. الحق فخامته بالابريق .

الحاجب انه .. انه .. يا مولاي .. هناك .. هناك (يشير الى الكنيف) .

الوكيل حسنا .. حسنا .. اذن اخرج .. (يخرج الحاجب) والان .. ماذا افعل ؟ اخشى ان يكون مساعدي .. قد اتم التوزيع .. على فلاحينا الاعز .. (يتوقف) .. ماذا سيكون بوسعي ان أفعل اذاك .. ومن اين اتي له بمئة كيس .. اه .. يا الهي بدعاء حار وحرقة حقيقية) يا الهي اكسر رجلي فكرت افندي.. حتى لا يعود قادرا على اية حركة .. او .. او ارسل مولانا عزرائيل .. اجل .. اجل عزرائيل .. كي يقبض روحه الان وفي هذه اللحظة .. اللهم انت ملجأي وملاذي .. انقذني يا رب العالمين انقذني .. اه .. ماذا افعل .. يا الهي ماذا افعل .. (يقع نظره على التلفون) اخابره . ؟ اجل .. اجل ..حتى اذا كان قد اتم التوزيع عليه ان يعمل المستحيل لاسترداده منهم . اجل لا بد ان يسترده .. (يهجم على التلفون وما يكاد يتناول السماعة، حتى يفتح الباب ويدخل الوزير ، فيتركهما بارتباك شديد . كطفل ضبط في سرقة . يركض نحوه يتناول منه المنشفة ، يعلقها على المشجب ويعود اليه بالسترة يلبسه اياها) .

الوزير وانا هناك (يشير الى المغاسل) تذكرت بعض

اصدقائي القدامى .

الوكيل اتكفيهم عشرون كيسا .. ؟

الوزير انهم بعدد الذباب يا عصمت .

الوكيل (بحيرة) اذن لنجعلها ثلاثين كيسا (لا يبدو الارتياح على الوزير) أو .. اربعين .. بل خمسين يا سيدي ..

الوزير جميل .. جميل .. كما تذكرت ايضا .. ذلك الداعر .. الذي نسيت اسمه .

الوكيل اتقصدون صاحب الفخامة رئيس الوزراء ..

الوزير لا .. لا الداعر الاخر ..

الوكيل اذن لا بد .. ان يكون رئيس مجلس الاعيان او النواب ..

الوزير لا .. لا .. ولا واحدا من كل ما ذكرت .. ولكن ما دمت قد ذكرتني بهم ، فلا بأس ان تخصص لكل واحد منهم بضعة اكياس .. انهم ، اصحاب فضل علينا على اية حال ، وبقدر ما نكسب ودهم ورضاءهم نظل في مواقعنا ..

الوكيل عشرون كيسا لكل واحد منهم اذن .. يا مولاي .. ويكون المجموع مئتين وستين كيسا .

الوزير جميل .. يا عصمت بيك جميل .. اني اتوسم فيك ذكاء غير اعتيادي ، ولا سيما فيما يتعلق بالاسمدة وطاعة المرؤوسين . ولذا فانا أفكر جادا ان اعينك وزيرا للاسمدة الكيمياوية حين يسعدني الحظ واصبح رئيسا للوزراء .

الوكيل اه .. صاحب الفخامة .. ما انا فيه حاليا اكبر من حجمي عشرات المرات وهو كاف ان اموت من اجله مئات المرات .. أما ان اصبح وزيرا .. وزيرا حقيقيا .. فامر .. قد يفقدني عقلي ..

الوزير (ضاحكا) أمر طبيعي .. طبيعي جدا .. واذ ذاك لن تندم على فقده كثيرا .. لانك لاتعود في حاجة اليه .. والان لك ان تتصرف .. مطمئنا بأني لن انساك .. (يسرع الوكيل نحو الباب يرتد اذ يكون قد فتح الباب المفضي الى المغاسل) الباب الخارجي من الجانب الاخر .. يا عصمت .. كن حذرا وامينا على اموال فلاحينا الاعزاء المودعة في امانتنا .

الوكيل الى اقصى حدود الامانة .. والحذر .. يا صاحب الفخامة الى اقصى الحدود .

٤ ـ اللوحة الرابعة :

١ [الوكيل . المساعد](٢)

الوكيل (داخلا على مساعده الذي ينهض لاستقباله) حمدا لله انك لا تزال في مكانك (يتهالك على مقعد قريب) لا .. لا داعي لبقائك واقفا . اجلس .. اجلس . ودعني التقط انفاسي (يظل المساعد واقفا) اجلس يا فكرت .. اجلس ..

المساعد (باحساس بالحرج) في حضوركم ، لا يصح، يا صاحب المعالي فالمسألة مسألة اصول وذوق .. و ..

الوكيل اذن ظل واقفا كما تشاء . ولكن تمالك اعصابك. قريبا اصبح وزيرا للاسمدة الكيمياوية .. وستكون انت .. وكيلا للوزارة .

المساعد (يتهالك) وكيل .. وكيل وزير .. اه .. (يمد يده الى التلفون) .

الوكيل (يمنعه) ماذا تفعل يا فكرت .. ؟

المساعد ابشر زوجتي .

الوكيل فيما بعد .. يا فكرت فيما بعد .. دعنا الان في الاهم .. اضف الى مجموع الاكياس المعزولة لنا . مئتين وستين كيسا اخر .

المساعد فقط ؟

الوكيل اوه .. لا .. لا .. فقد نسيت هذا الكلب ، سأفصله حين اصبح وزيرا .. لا اطيق موظفا بهذا القدر من الخبث وسلاطة اللسان والوقاحة . ولكن حتى ذلك الحين لابد نعزل حصته هو الاخر .

المساعد كم كيسا يا سيدي ؟ .

المساعد اذلك كل شيء ..

الوكيل كل شيء واياك ان تزيدها .. حفنة واحدة .

٢ ـ [المدير ـ المساعد]

المساعد يا نجدت افندي تهيأ للنبأ السار ..

المدير اني متهيء ، يا سيدي .

المساعد اضبط اعصابك جيدا .. ساصبح وكيلا للوزير .. وستكون انت مساعدي .

المدير انا ؟ .. متى ؟ متى يا صاحب المعالي ؟

المساعد متى ما يصبح معالي الوكيل وزيرا .

المدير ومتى يصبح معاليه وزيرا .

المساعد متى ما يصبح فخامة الوزير رئيسا للوزراء .. اسمع .. كفاك اسئلة ولا تنسى ما انا بصدده .. اجعل مجموع الاكياس المعزولة اربعمائة وخمسين كيسا .

المدير « مستهلا » اربعمائة وخمسون .. !!

٣ ـ [المدير ـ المامور]

المدير (لمامور مخازن الاسمدة) اسمع يا صفوت افندي . لقد قررت تعيينك مديرا لمكتب الاسمدة الكيمياوية بمجرد ان اصبح مساعدا لمعالي وكيل فخامة الوزير . اسمع ولا تنسني ما انا بصدده .. اجعل مجموع الاكياس المعزولة ستمائة كيس .

٤ ـ [المامور ـ المراقب]

المأمور (لمراقب مخازن الاسمدة الكيمياوية) لقد عينتك يا نزهت افندي مأمورا عاما لمخازن الاسمدة الكيمياوية وغير الكيمياوية . اسمع ولا تقاطعني . اجمل مجموع الاكياس المعزولة سبعمائة كيس .

٥ ـ [المراقب . الحارس . ثم الحارس وحده]

المراقب (لحارس مخازن الاسمدة الكيمياوية)بما اني قد اصبحت مأمورا لسائر مخازن الاسمدة الكيمياوية وغير الكيمياوية .. فقد قررت ان اعينك مراقبا عاما للمخازن .. وان انيط اليك بمهمة توزيع الاسمدة الكيمياوية على الفلاحين الاعزاء .. ولكن قبل ان تباشر التوزيع اعزل ثمانمائة كيس لاصحاب الفخامات والمعالي ، والمسؤولين الكبار . ثم وزع ما يتبقى وهو مائتا كيس على فلاحينا الاعزاء .. مئة قرية اشارة الابتلاع) مئة مئتان لكل واحد منهم. كل قرية كيسان .. مفهوم ..

الحارس مفهوم يا جناب المراقب .

المراقب حضرة المأمور العام يا احمق (اظلام) .

الحارس (وحده) الف كيس .. كله فووو .. (يشير اشارة الابتلاع) مئة مئتان لكل واحد منهم وانا .. يا ترى ماذا جنيت حتى لا انال كيسا واحدا (يفكر) انا لست جشعا مثلهم . حقا ان الموظف كلما يكبر يكبر معه جشعه وطمعه وما دمت حتى الان لست سوى مراقب صغير .. فيكفني .. كيس واحد .. من حصة كل قرية .. بالعدل والمساواة .

٦ ـ [الحارس ـ مختار احدى القرى]

الحارس (لمختار احدى القرى) خذ يا مختار افندي هذه حصة فلاحي قريتك الاعزاء .. كيس واحد .. ولكن بمئة كيلو غرام .. وزعها على فلاحينا الاعزاء .. بالامانة التي اعهدها فيك.. وبالعدل والمساواة .. ليأخذ كل فلاح عزيز حصته .. لا تحرم ايا منهم خذه .. واسرع بايصاله اليهم .. ولا تعطلني اكثر .. فالقرى الاخرى .. وسائر مختاريها بانتظار الحصص المخصصة لهم من قبل الحكومة .

المختار (وحده) مئة كيلو دفعة واحدة ؟ لماذا ؟ ومن هؤلاء الفلاحون الاعزاء !! ابناء ملوك ؟ امراء ؟ حتى يعيشوا في هذا البذخ والترف .. انهم فلاحون اجلاف .. كيلو واحد .. يكفيهم كلهم .. (مؤكدا) يكفيهم .. ويزيد عن حاجتهم ايضا .

٥ ـ اللوحة الخامسة :

[فلاحون عديدون محتشدون في باحة امام جامع القرية . في فوضى وتذمر كبيرين لغط وضوضاء . معاون المختار يحاول ان يعيد الترتيب الى صفوفهم ...]

المعاون النظام يا اخوان النظام .. انتظموا يا اخواني الاعزاء .

فلاح ترى ما الذي يريده منا المختار ثانية . ؟

فلاح من يدري ؟ فجناب المختار لا يفصح ، عادة، عن نواياه الا بعد ان يهلكنا من الانتظار والترقب

[فلاح اخر يخرج من بيته ، في عجلة شديدة، لا يتوقف عند الحشد ، يبصره المعاون ،يمسك به ..]

المعاون اين تذهب ؟ لقد أمر جناب المختار بالمكوث هنا ، ريثما ينهي صلاته ..

الفلاح لقد حان موعدي في السقي ، ولا بد ان اكون في الحقل ..

المعاون لا يمكن .. انها مخالفة صريحة لاوامر جنابه المحترم .

فلاح (يقترب من المعاون) الا تخبرنا ما الذي يريده منا المختار . ؟

المعاون وما ادراني .. ؟ (ثم) قليلا من الصبر وستعرف كل شيء نفسك (يصبر الفلاح(٣) يخترق الحشد باتجاه الحقل ، ارجع .. هيه انت يا هذا ارجع . المختار يود ان يتكلم اليكم في امر هام .. صدقني انه امر يهمك جدا ..

الفلاح قل لمختارك اني لن ابدل بضع قطرات من من مياهي باطنان من كلامه .

المعاون اسمعتم يا اخوان ؟ اسمعتم كيف يستهين بكلام جناب مختارنا المحترم (لا احد يجيبه) لقد سمعتم .. كلكم سمعتم ..

فلاح ها هو جناب المختار قد اقبل .

المعاون افسحوا لجنابه الطريق .. يا اخوان .. انهض يا اخي انهض .. المختار قادم وليس من الاصول ان تظل جالسا .

[المختار خارجا من الجامع .. يسبح بمسبحة طويلة ، يتقدمه صبي صغير في حدود العاشرة متانق جدا] .

علينا .

المختار [يزيح الفلاحين عن طريق الصبي] تفضل افندم .. افندم تفضل ..

فلاح ومن يكون هذا الغلام .. ؟

اخر لعله احد اقاربه المتنعمين .. جاء به كي يتفرج

اخر كانه (خراعة خضرة) .

اخر هش .. هش لئلا يسمعنا المختار او معاونه.

المختار اخواني .. (لغط وضوضاء) يا اخوان .. يا فلاحينا الاعزاء .. ارجوكم .. اعيروني اذانكم .

المعاون (بحدة) لتسكتوا يا اخوان .. اسكتوا .. الا

ترون جناب المختـــار المحترم يريـد ان .. يشرفكم بالتحدث اليكم .. هش .. هس .. (لهذا أو ذاك) هس .. هس ..

المختار اخواني .. يا فلاحينا الاعزاء .. ان هــذا اليوم (يخرج من جيبه ورقة ويقرأ) لمن أعظم ايام تاريخنا الحديث ، بل والقديم ايضا .. لا بل وحتى تاريخ مستقبلنا . ومن حقه علينا يا اخوان ان نحيله عيدا .. وان لا ننســـاه ابدا ما دمنـا احيـاء نرزق . واذا صادف واختارنا العلي القدير الى جواره ، وكل نفس ذائقة الموت ، فعلينا ان نسلمه الى احفادنـا، جيلا بعد جيل .. الى يوم الدين (يتوقف اذ يشكل عليه الخط ويرتبك .. ببعض الشيء)

فلاح ترى ماذا يكمن وراء هذا اليوم بالذات .

اخر لعله ابتزاز اموال جديدة . وماذا تتوقع منه؟

اخر اما كفاه ما ابتزه من اجل هذا الذي يسمونه السماد الكيمياوي ..

اخر والذي لا ذقناه ، ولا عرفنا ماهو ؟

اخر بل ولا رايناه حتى ...

المختار (يخفى الورقة التي كان يقرؤها اذ يعجز عن فك خطها . يخرج من جيبه الاخر ورقةاخرى .. ويقرأ) فلاحينـــا الاعزاء .. اي اخواني الكرماء .. اما بعد ، فبعد الانتظار الملول ، والصبر المزروع بالشوك والعاقول ، والليالي المعجونة بالسهر .. والايام الممتلئة بالقهر . والبؤس الباذر قرنه في الاعماق ، والحيـــاة المتسمة بالفقر والاملاق ، والجوع الجائل في الاحشاء كالوحش ، بلا شرف ولا اخلاق ... ويصفق نفر من الفلاحين معه ، ينحني لهـم المختار شاكرا) .

المعاون الله ! الله ! الله ! اية لغة ! ايـة بلاغـة ! صفقوا يا اخوان صفقوا .. (يصفق هو بقوة

المختار بعد كل ذلك يا فلاحينا الاعزاء .. هـا قـد اشرقت الشمس البيضاء . لتمزق الى الابـد حجب الغيوم السوداء . ها قد آن للابتسام، ان يعود الى كل الانام . ولننظر الى الخضـرة التي ستغطي كل أراضينـــا ، جبالا وانهارا ووديانا .. ولنشنف اذاننا التعبانة ، ونشبع ارواحنـا الجوعـانة ، بثغاء خرفاننا وخوار ابقارنا وقهقهات اطفالنا وزقزقات عصافيرنا..

فلاح يا لله .. لكم يتحذلق هذا الرجل .

اخر يا له من سجع .. اكاد اتقيأ احشائي ..والله

المعاون الله .. الله .. شعر والله شعر .. صفقوا يا اخوان صـفقوا .. مـا بالكم واجمين الا تهتزون للشعر ؟ (يصفق ، ويصفق معـه نفر اقل من السابق) .

المختار لا أطيل عليكم يا فلاحينا الاعزاء ، ولاقل لكم دون تطويل أو ابطـــاء .. (يتوقف من دون الورقة) ولكن اخبروني اولا اليس بينكم من يعاني من ضعف في القلب أو البدن . أو مـن ارتفاع أو انخفاض في الضغط أو الحرارة .؟ ارجوكم ان كان بينكم احد من هؤلاء ، فليقدم لنا المثال الاكمل وينسحب من الحفل ، حتى لا تصعقه المفاجاة ، فيخسر هو حياته ، مأسوفا على شبابه ، ونخسر نحن فرحنا اذ يستحيل مأتما ، وسعادتنا اذ تستحيل حزنا والما ..

فلاح يا صبر ايوب .. الا يقول ما عنده ويخلصنا

المعاون كلنا يا جناب المختار اعصاب من حديد .وكتل من الشوق الى المزيد والمزيد .

المختار اذن تنفسوا الصعداء . يا فلاحينا الاعزاء ، سأزف اليكم احلى الانباء .

فلاح واخيرا .. سيقذف الدرة ..

المعاون اسمع يا هذا ولا تقاطعه !

المختار ان فخامة وزير الاسمدة الكيمياوية ، يا اخوان قد شملنا وشمل معنا .. حيواناتنا ومزارعنا واطفالنا ، وشيوخنا وشبابنا ، بعظيم شفقته .. وكبير حنانه ، وعميق عطفه وابوته . فبعث الينا بحصة قريتنا من اكسير الحياة .
(يتوقف متعمدا ، الكل يبهت بمن فيهمالمعاون نفسه) .

الكل اكسير الحياة . (يردد) اكسير الحياة .. وماذا يكون اكسير الحياة هذا ؟

المعاون اكسير الحياة (لنفسه) كنت احسب انـه السماد الكيمياوي . ولكن اكسير الحياة ؟ .

المختار اجل يا فلاحينا الاعزاء .. اكسير الحياة .. الذي يعيد الينا الحياة .. ويجدد لنا الشباب ويسعدنا حتى الممات .. فهو دواء لكل داء.. زوجة لكل أعزب .. رجل لكل عانس .. عين لكل ...

الكل (مقاطعا) ماهو .. يا مختـــار .. قل لنـا وانقذنا ..

المختار الم تعرفوا حتى الان ما هو .. ؟

الكل لا .. لا ..

المختار انه .. السماد يا اخوان .. (بصوت عال) السماد الكيمياوي .

فلاحون (باتهاج شديد وهرج ومرح) اه .. السماد ..السماد الكيمياوي (صيحات فرح وانتشار)

المعاون هللوا يا اخوان .. ارقصوا يا اخوان ..فنحن في امان ..

المختار وقد كان فخامة الوزير .. يود من اعماقه ان يرعى احتفالنا هذا بنجاح رعايته الرؤوم .. ويوزع السماد عليكم بيديه الكريمتين ، لـولا

ان مغصا لعينا قد الم بفخامته . فاقعده عن تحقيق امنيته .

المعاون ادعوا معي يا اخوان .. ان يشفي الله فخامته من مغصه ويسلم بطنه العزيز من سكاكينه اللعينة .. امين اللهم امين .

المختار (وبعض الفلاحين) امين الله امين .

المختار فأناب فخامته وكيله المبجل الفارس الشهم عصمت بيك .

المعاون خير خلف .. لخير سلف .

المختار بيد انه بسبب شجار عائلي القاه الشيطان بينه وبين سيدته الطاهرة ذات النبل والشرف حرمه المصون ..

المعاون اللهم اخز الشيطان واجعل العاصفة تمر بسلام

المختار آمين اللهم آمين ، فأناب معاليه سعادة مساعده الهمام الجسور فكرت بيك الذي بسبب حفلة ختان ابنه الوحيد ...

المعاون اللهم اجعله ختانا آمنا .. سالما من الاوجاع والالام ..

المختار آمين اللهم آمين فأناب سعادته حضرة مدير مكتبه الخاص النبيل ابن النبيل نجدت بيك الذي لولا انشغاله بالتدريب على سيارته الجديدة ...

المعاون ابتهلوا الى العلي القدير ان يتعلم حضرته السياقة بسرعة واتقان ويحفظه هو وسيارته الجديدة من المقدرات والكوارث وحوادث الطريق .

المختار آمين يا ربي آمين ، فأناب حضرته الشريف ابن الشريف صفوت بيك مأمور مخازن الاسمدة الذي بسبب عودة والدته الحاجة الطاهرة من بيت الله الحرام .

المعاون اللهم اجعله حجا مقبولا واكتب لها العودة كل عام . وحياة مليئة بالتقوى والايمان .

المختار آمين اللهم آمين .. فأناب جنابه الشاب الغيور نزهت بيك مراقب المخازن العام الذي بسبب انشغاله بالخدمة في منزل الحاجة الطاهرة ..

المعاون اللهم امنحه القوة في البدن والحكمة في العقل، كي يقوم بواجب الخدمة وطقوسها وأصولها على احسن ما يرام .

المختار آمين اللهم آمين . فأناب عنه الشيخ الجليل، النزيه ابن النزيه حكمت بيك حارس المخازن العام الذي تفضل وشرفنا بارسال نجله وفلذة كبده الشاب المؤدب المهذب نشأت بيك حرسه الله ورعاه . ومن كل شر وقاه .. وفي كل خير القاه .. وجعله من الاولاد الصالحين الاباة .

المعاون (ضجرا من طول صمت الفلاحين) لتقولوا كلكم بصوت واحد . آمين اللهم آمين .

المختار (وبعض الفلاحين) آمين اللهم آمين .

المختار والان يا فلاحينا الاعزاء .. يا اوفياء اولاد الاوفياء .. اسمحوا لي ان اتقدم باسمكم الى صاحب الفخامة الوزير باسمى آيات الشكر والامتنان لرعايته الكريمة لحفلنا المتواضع هذا ، من خلال ممثله الشخصي صاحب الفخامة والمعالي نشأت بيك (ينحني امام الصبي ، وبرفق شديد يدفعه نحو الامام)

المعاون « تصفيق حاد » يعيش صاحب الفخامة والمعالي نشأت بيك يا ..

المختار (ونفر من الحاضرين) يعيش .. يعيش .. يعيش .

المعاون (للصبي) والان قل شيئا يا ولدي .. تكلم هيا .

اليهم .

الصبي (يلوذ بالمختار) عمو استحي .. لا استطيع..

المختار ولكن لابد ان تتكلم يا ولدي .. ولو كلمة واحدة .. هكذا الاصول .. هيا يا ولدي...

الصبي (بارتباك وخجل شديدين) حضرات اعمامي المحترمين ، انا صغير ، لا اعرف الكلام. الكلام فقط للكبار .. عمي المختار يتكلم اليكم بدلا مني .

المعاون (تصفيق حاد) يا للاخلاق ! يا للادب ! انظروا! انظروا وتعلموا ! اية حكمة ! .. اي عقل ! .. اية تربية ! الله .. الله .. الله .

المختار باسمكم يا اخوتي الاعزاء ، اشكر فخامة نشأت بيك لثقته العالية بشخصنا المتواضع ولرعايته الكريمة لحفلنا هذا . والان وتحت اشراف الدقيق نبدأ توزيع السماد الكيمياوي .. عليكم .. يا جناب المعاون لو تتكرمون وتأتونا بملعقة .. بملعقة شاي .

المعاون الان .. يا معالي المختار .. الان .

فلاح ملعقة شاي ؟ .. اذن هو مثل السكر .

المعاون مثل السكر ؟ (يضحك الاحمق يقول مثل السكر . وما السكر بالقياس اليه ملعقة من السكر لا تحلي قدحا صغيرا من الشاي .ولكن ملعقة من هذا السماد .. بل ذرة واحدة منه تحيي حياة بكاملها . الم تسمع حديث معالي المختار عنه ؟

الفلاح سحر .. اذن لابد ان يكون فيه سحر ..

اخر أو يكون هو السحر نفسه .

المختار والان يا اخوتي ، لتقفوا بانتظام .. وتقدموا واحدا واحدا .. لتأخذوا .. حصصكم بالتساوي .

فلاح (يدهشه) بالتساوي ؟

المختار طبعا بالتساوي الديك اعتراض على المساواة.

الفلاح لا .. ولكن لماذا لم تأخذ منا الاثمان بالتساوي .

اخر لقد اخذت مني بقرة فكيف تساويني بمن اخذت منه دجاجة .

المختار يا ولدي ، لقد اوصت كل المذاهب والاديان السماوية والارضية بالمساواة .

فلاح اذن ، كما قال الاخ ، كان عليك ان تأخذ الاثمان ايضا بالتساوي . لماذا خالفت اعتدال كل المذاهب والاديان السماوية والارضية.. بينما تتمسك بها الان .

اخر يا حضرة المختار لقد اخذت مني ثورا يزن اكثر من مئة كيلو ، كيف يمكن ان تكون حصتي مثل حصة من اعطاك عنزة جرباء لا تزن خمسة كيلوات .

اخر او مثل حصة من لم يدفع الثمن اساسا .

اخر (بهمس حتى لا يسمعه المختار) كالمعاون مثلا ..

اخر (هاسا ايضا) او مثل حضرة جنابه :

المختار وماذا بوسعي ان افعل تلك هي الاوامر ان اوزع عليكم السماد بالتساوي التام التريدني ان اخالف اوامرهم . بل واخالف تعاليم ديننا الحنيف من أجل ثور ..

المعاون (داخلا وبيده الملعقة) معاذ الله . معاذ الله ـ ولو وهب احدنا مال قارون .

فلاح اسكت ، انت ، ان المختار لم يراع المساواة يوما في حياته فلماذا يتمسك بها الان ؟

اخر (صاحب الثور) انا اوافق على المساواة ولكن بشرط ان يعيد الي ثوري واعطيه دجاجة .. كما فعل مع الاغا لمجرد ذر الرماد في العيون.

المختار (للمعاون ، هامسا) يبدو ان الامور ستسوء .. اسرع الى الباش جاويش واحضره معك (ينسل المعاون . ثم للفلاحين) يا اخوان .. (لغط وضوضاء واستياء) اخواني ارجوكم، دعوني اتكلم .. دعوني اوضح كل شيء لحضراتكم (هدوء نسبي) انا يا اخوان ، الحق اقول لكم .. اخاف ..

فلاح تخاف ؟

المختار اجل اخاف .. ولا اجرؤ على مخالفة الاوامر .

فلاح اية اوامر هذه ، انها اوامرك انت ومعا ...

المختار ابدا .. والله .. قسما بالعلي العظيم .. انها والسماء ، وان كان فيكم من بوسعه ان ان يتحمل عواقب مخالفة من هذا النوع .. فليتفضل ويوزع السماد بنفسه..

المعاون (داخلا) حاشا .. لله .. حاشا لله .. (له)

الشاويش قادم (للفلاحين) كلنا والحمدلله مواطنون صالحون .. خاضعون لاوامر الجهات العليا .. راضون بما قسم الله علينا من أرزاق ..

فلاح في كل شيء يحشرون الدين .. لا ادري ما علاقة الدين بالسماد ؟

الشاويش (داخلا ، مهددا) له علاقة واكثر ، واذا كنت انت مجرد فلاح جاهل لا تفقه شيئا من اصول الدين والدنيا .. فحضرة جناب المختار هو في هذه القرية والقرى المجاورة ايضا ... وهو يعرف كل شيء .. فدعه يوزع السماد بالتساوي والعدل . ذلك امر الحكومة ومن لا يريد فليرجع الى بيته وحصته ترجع الى الحكومة .. ومن يريد فليتقدم وينل حصته بالتساوي ، ودون أي اعتراض . ولا تدعوا ابن الحكومة البار نشأت بيك يلتهب تحت اشعة شمس قريتكم الحارقة (للصبي) هل انت مرتاح يا عزيزي ..

الصبي تعبان يا عمو ..

الشاويش تعبان ؟ يا خراب بيتي ! هاتوا لمعاليه كرسيا. اه .. اسرعوا .. يا اجلاف .. يا متوحشون .. يا عديمي الذوق والاصول . كيف تركتموه طيلة هذه المدة يتعذب بهذا الشكل. (المختار ينزع جبته والمعاون سترته .. والشاويش كذلك ، ويكومونها على شكل مقعد) تفضل يا جناب البيك .. تفضل يا مولانا المحترم .

المختار وان تقدموا واحدا واحدا ، وليفتح كل واحد منديله . بعد ان يتأكد من نظافة جيدا .

فلاح منديل ؟

اخر (رث الملابس ، لايرتدي سوى سروال فضفاض وقميص ممزق ، يبحث في جيوبه غير الموجودة اساسا ، باستهزاء) انا آسف جدا فقد نسيت علبة الكلينكس في سيارتي الشوفر .

الشاويش اتستهزىء .. يا جلف .

الفلاح ولكن يا باش جاويش .. متى كانت لنا مناديل ؟

الشاويش اذا كنت حتى الان تمخط في اردانك ،فذلك يعني انك جاهل ، لا تستحق شيئا من هذا السماد العزيز .

المعاون ومن واجب الحكومة ان تصادر حصته .

الفلاح (باستياء وغضب) صادروها ، لا اريد هذا السماد ، ولكن ليس قبل ان تردوا الي بقرتي .

الشاويش بقرتك ؟ اية بقرة يا هذا ..

الفلاح بقرتي الوحيدة ، وكل ما املك من حطام الدنيا والاخرة ، بقرة جميلة حلوب (يكاد يبكي) كانت زوجتي تحلبها في اليوم الواحد مرتين .. وابيع الحليب على الناس الموسرين (ثم بحدة) اصر المختار ان يأخذها .. لقاء ما يسمونه السماد الكيمياوي ،قلت يامختار انالا اريد السماد.. ولكنه قال...

المختار (مرتبكا ، يتغامز مع الشاويش) اسلعلسانك الطويل ، وتعال خذ حصتك .. افتح طرف قميصك . اذا كان نظيفا (يخرج من . عبه. كيسا ورقيا بسعة الكيلو الواحد)بصوت عال يطغى على الضوضاء التي احدثها الفلاح) بسم الله الرحمن الرحيم . (يناول الصبي الملعقة) وبأسمكم يا اخوان .. نشأت بيك يوزع عليكم ، بيديه الكريمتين السماد الكيمياوي (يهمس في اذن الصبي) لا تملأ الملعقة كثيرا ...

[الفلاحون يتدافعون في شيء من الفوضى]

المعاون (يدفعهم الى الوراء) واحدا واحدا يا اخوان .. النظام .. رجاء النظام (الفلاحون لا يحفلون به) يا حضرة الباش جاويش .. انهم لا يتقيدون .. بالنظام ..

الشاويش (يلوح لهم بهراوته) واحدا واحدا .. يا اوادم .. واحدا واحدا . قبلما اهشم رؤوسكم (الفلاحون يتراجعون)

المختار على رسلكم يا اخوان على رسلكم .. لا تتزاحموا .. كل واحد يأخذ حصته اطمئنوا .. فالسماد كثير .. كثير جدا .. نعمة من الله .. مئة غرام ..

[يتوالى الفلاحون ياخذون حصصهم . بعضهم بعضا في باطن كفه . اخرون في اطراف أثوابهم ، قمصانهم ، سراويلهم الخ ...]

فلاح (يتأمل السماد في يده) ذهب .. انه يبدو مثل الذهب .

اخر حقا والله .. انه يلمع ..

اخر مستحيل ..

الفلاح ماهو المستحيل .

الاخر (يتأمل مافي يده) مستحيل ان يكون هذا ذهبنا . [يتجمع حولهما اخرون وكل واحد ينظر الى مافي يده باندهاش] .

الفلاح لماذا ؟

الاخر لانه لو كان كذلك لما وقعت عليه عينك .. ولكاد المختار ومعاونه .. هوف .. (يشير علامة الابتلاع) .

الاخرون صحيح .. والله .. صحيح ..

فلاح ولكنه .. شيء .. غريب .. غريب حقا .. هذا السماد الكيمياوي .. نحن نعرف السماد جيدا .. ولكن هذا الكيمياوي ..قد ضيع علينا الحساب ..

المختار [وقد اوشك بقية الحاضرين على الانتهاء من استلام حصصهم] والان يا فلاحينا الاعزاء .. من حقكم ان تعيشوا اعراسكم بحصولكم على منية القلب . ومبتغى الروح. واذ يستلم كل واحد منكم حصته ، له ان ان ينصرف ..

فلاح ننصرف ؟ .. دون ان نعرف عنه شيئا ؟

اخر كيف لابد ان نعرف طريقة استعماله على الاقل..(للمختار)ولكن يا جناب ماذا نفعل به . ماذا تفعل به . ؟ ماذا تقصد بـ ماذا نفعل به.

المختار

الفلاح اقصد انك لم تبين لنا طريقة استعماله . [وجوم عام ينتاب الجميع] .

اخرون صحيحوالله..صحيح..حق..والله حق ..

المختار (خارجا من وجومه هو الاخر) لعنة الله على الشيطان الرجيم .. لقد فاتني حقا ان اسألهم في المدينة عن ذلك . فعلا .

فلاح يا للخسارة ! اذن ما الفائدة منه ؟

اخر نخشىان نخطىءاستعمالهفيعودعلينابالضرر .

اخر هذا مؤكد .. اذا لم نحسن استعماله .. فاللهوحده الذييعلم ماذا يمكن انيحدثلنا .

المختار اخواني .. فلاحينا الاعزاء .. لا تقلقوا .. ولا تضطربوا .. امهلوني هذا النهار فقط ، فانا مرهق جدا . وغدا وبعد صلاة الفجر مباشرة اهرع الى المدينة ، ان شاء الله ، واسأل الحكومة عن طريقة استعماله .. وبأذنه تعالى .. اعود اليكم قبل المغرب بالخبر اليقين .. احتفظوا به يا اخوتي في مكان آمن .. حتى فجر الغد .

الشاويش انا ارى ، يا جناب المختار ، انه بالنظر لاهمية هذا السماد وندرته وغرابته .. وبالنظر لمفعوله المدهش العجيب ، ان نعيده الى الكيس ثانية .. اذ لعل في تعريفه

للهواء ضررا ما يلحق به ، ويؤثر على مفعوله السحري .

المختار نعم الرأي رأيك يا محترم .. هيا اخوان اعيدوه الى الكيس .. هيا ..

الشاويش وبالنسبة اليك يا جناب المختار فقد كفاك ما نلته طيلة هذه المدة منهم (بخبث) اقصد بسببهم من اتعاب وما شاكل .. فدعنا ان نساهم نحن ايضا بدورنا المتواضع في خدمة فلاحينا الاعزاء .. فسأتولى انا مشقةالسفر الى المدينة للاستفسار والسؤال .

المختار (على الرغم منه) نشكرك يا حضرة الباش جاويش . وندعوا جميعا الى الله تعالى فماً واحدا ان يوفقك في مهمتك .. والان هيا يا اخوان هيا .. اعيدوا السماد الى الكيس

[الفلاحون يعيدونه الى الكيس نفسه] .

المعاون في هذه الحالة ، وتثميننا لتضحية باش جاويشنا المحترم يتوجب علينا .. ان نساهم جميعا في تحمل نفقات سفره الى المدينة .

[ينظر اليه الباش جاويش نظرة امتنان ذات مغزى] .

المختار واجب والله واجب .. فحضرته يتحمل كل مشاق السفر من اجلنا ..

الشاويش (بتمنع مصطنع) .. لا .. يا اخوان .. لا .. يكفيني شرف خدمتكم .. انكم تخجلونني

المعاون بين الاحباب ، يا محترم ، تسقط الاداب .. ثم انها ليست لشخصكم الكريم وانما لنفقات الطريق وتكاليف المعيشة والبقاء في المدينة.

المختار وقد تضطر الى قضاء عدة ايام قبل ان تتسنى لك مقابلة احد المسؤولين الكبار .

المعاون وتحتاج قطعا الى بدلة جديدة ايضا . فان مقابلة المسؤولين الكبار لها اصولها . وملابسها الخاصة .

المختار مؤكد .. ولا يليق لا بقريتنا المحبوبة ولا بفلاحينا الاعزاء .. ان لا يكون ممثلنا بافخر الملابس والهندام . هيا .. هيا يا اخوان.. قدموا ما تجود به انفسكم الطيبة لاظهار ممثلكم الشخصي بما يليق به وبكم ..

[بين تذمر واستياء مكبوتين يتقدم الفلاحون ، تدفع ما في وسعهم من النقود ، الى المختار ، الذي يكون قد فتح كيسا من القماش ، يخطف المعاون منه الكيس]

المختار لا يصح يا جناب الشاويش لا يصح .. والله لقد اخجلتنا من كثر ما قدمته لنا من خدمات ، دع هذه الفرصة لي لكي اخدم ، انا الاخر ، بعض الخدمة فلاحينا الاعزاء .

الشاويش [متحمسا وحاسما الامر بطريقته المعهودة] حق والله حق انها فرصة حضرة المعاون كي يتشرف باداء قسط في خدمة فلاحينا الاعزاء، ولا بد ان نتوزع الحقوق والواجبات بالعدل والمساواة .

[فعلا يتحول الفلاحون الى المعاون ويبدأون بالقاء الليرات الورقية والمعدنية في كيسه الذي بات يتضخم ، والمختار يرمقه بحسد وجشع كبيرين] .

* عن قصة « السماد الكيمياوي » للكاتب التركي « عزيز نسين » المنشورة في مجلة [الثقافة] عدد -٤- نيسان - ١٩٧٨ - بغداد .

(١) الخيمياء تعني تحويل المعادن الرخيصة الى ذهب .

(٢) هذه المشاهد سريعة . تعتمد على الاظلام والانارة وحسب .

ليـــــل

اخرجت هذه المسرحية في محطة اذاعة « شتوت جارت » عام ١٩٧٢ وفق ترجمة جيرداشيفيل

■ روبير بنجيه

■ ترجمة: نهاد التكرلي

صوت : آل
بين
ثم صوت : أ
و ب والمذيع

صوت قريب جدا لشخصين متحادثين :

آل : ماذا اسمع ؟
بين : ماذا تسمع ؟
آل : اصغ .

(صريف صرار[1] الليل . عشر ثواني . ينقطع حالما احد المتحدثين)

انه صرار الليـــل

بين : في شباط ! انك تمزح .
آل : اقول لك انه صرار الليل . اصغ .
(صريف الصرار . خمس ثوان)
بين : انك تهذي او يوجد شمع او شيء اخر لاعرفه في طبلة اذنـك .
آل : انه يسكت حالما نتكلم . صه . اصغ
(صريف الصرار خمس ثواني)
صرار في غرفتنا ! كما هو موجود لدى الخباز . هذا يجلب السعد .
بين : قلت لك يا (آل) انها هلوسة . لايوجد صرار اكثر مما يوجد ...
آل : بعض الاشخاص يسمعونه . اذكر ان جدتي ..
(صريف الصرار . عشر ثواني)
بين : دع جدتك وشانها . حاول ان تنام . اني تعب.

(صريف الصرار . عشر ثواني)

آل : بين .

بين : ماذا ؟

آل : سيكون رائعا شراء هذا البيت .

بين : اين نعثر على النقود ؟ ينقصنا ثلاثة ارباع المبلغ

آل : الا يمكن المساومة ؟ او ان ندفع باقساط ؟ سيدوم ذلك وقتا طويلا وهذا هو كل شيء .

بين : تريد ان يدفع المبلغ نقدا .

آل : هذه العجوز البخيلة الدنيئة .

بين : دع العجوز بسلام ونم . اني تعب .

(صريف الصرار . عشر ثواني)

آل : انك تعب باستمرار . لااشعر بنعاس .

بين : احسب اذن صراري الليل .

آل : لانوجد كمااعتقد الا واحد فقط صه ...

(صريف الصرار . خمس ثواني)

نعم . واحد فقط .

بين : حسنا تصور مرجا مليئا بصراري الليل وعدهم .

آل : انهم لايتشابهون ابدا الصرار حشرة وحيدة وهوليس كالجراد . اتذكر الجراد في «فانتوان»؟

بين : كان نوعا خاصا من الجراد الرمادي .

آل : ليس له نفس صوت صراري الليل . انه اكثر خشونة . اني متأكد بان مرج العجوز مليء بالجراد اثناء الصيف . داخل البرسيم والكلا . اوه يابين ، سيكون الامر رائعا . الا نستطيع الاقتراض ؟

بين : من اي شخص ؟ جميع الرفاق مفلسون .

آل : توجد بنوك تقرض النقود ، هنالك مؤسسات لهذا الغرض .

بين : يلزمنا ائتمان وراتب ثابت وضمانات . نحن لانملك شيئا .

آل : الا استطيع ان اشتغل في مكتب ما ؟

بين : اتخيلك وانت تشتغل في مكتب ! لن تتحمل ذلك ثلاثة ايام .

آل : كيف تعرف ذلك ؟

بين : كيف اعرف ذلك ؟ لاتستطيع ان تبقى ساعة واحدة من دون ان تخربش شيئا على الورق . لاتستطيع ان تفعل شيئا سوى الرسم وهو ليس رسما اعتياديا بل رسمك الخاص . اشكالك الخاصة .

آل : اهذا امر سيء ؟

بين : انه امر حسن للغاية . والان دعني انام .

(صريف الصرار . عشر ثواني)

آل : بين .

بين : ماذا ؟

آل : لقد ضقت ذرعا بكل شيء هنا . الا تعتقد اننا يجب ان نغير حياتنا ؟ الريف يتيح لنا حياة اخرى . الا تضيق ذرعا بهذه الغرفة وبهذه الساحة وبهذا البواب الذي يصرخ طيلة الوقت؟

بين : اكثر مما تتصور .

آل : حبذا لو تكتب روايات بوليسية . انها تباع بمنتهى السهولة .

بين : حاولت ذلك . لكنني لست موهوبا . لايناسبني سوى الحوار . ولولا الطلبات الصغيرة التي اتلقاها من الاذاعة لصرت على الحصيرة منذ زمن طويل .

آل : اذن .. رواية غرامية ؟ قصة عاطفية ...

بين : العواطف ، بعد كل ماجنيت منها ...

آل : الم تعد تحبني ؟

بين : بلى يا آل . لكنها ليست ...

آل : لكنها ليست ماذا ؟ مثيرة ؟

بين : اذا شئت اني لا اشكو مصيري فالحياة هي هكذا .

آل : الحياة هي هكذا .

(صريف الصرار . عشر ثواني)

بين .

بين : ماذا ؟

آل : حالتي ليست جيده .

بين : ماذا بك ؟

آل : اشعر بشيء من الالم هنا .

بين : اين ؟

آل : هنا .

بين : اهي معدتك ؟

آل : كلا ، فوقها قليلا .

بين : ماذا تشعر ؟

آل : لاادري . نوع من التشنج .

بين : هل تريد مسكنا ؟

آل : ايوجد شيء منه ؟

بين : اسبرين .

آل : لاادري . سيزول الالم بعد قليل .

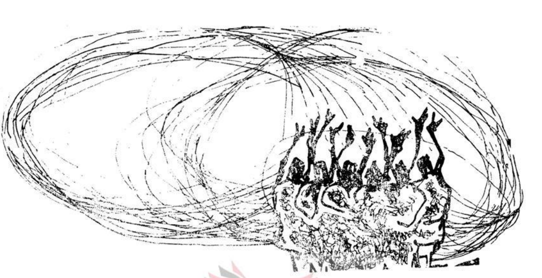
(صريف الصرار . عشر ثواني)

بين : هل تشعر بتحسن ؟

آل : نعم افكر في هذا البيت .

بين : حسنا فكر فيه وحاول النوم .

آل : على العكس فهذا الامر يثيرني . هل تتذكر كم نافذة توجد فيه ؟ اثنتان في الاسفل على الواجهةالواسعة، بالاضافة الى البابالذيركب له زجاج ايضا ، واثنتان في الاعلى . وعلى الواجهة الاخرى هل يوجد اثنتان ام ثلاثة ؟ توجد كوة صغيرة لا اتذكر شكلها . لماذا لاتبيعه العجوز مقابل دخل يدوم طيلة حياتنا ؟ سيكون ذلك احسن الحلول ، الاتعتقد ذلك ؟



بين : هــه .
آل : اتنام ؟
بين : هــه .
آل : سيتيح لنا ذلك اقتصادا كبيرا . كم يمكــن ان تطلب شهريا ؟ العجائز بمثل سنها لاينفقن كثيرا .

(صريف الصرار يضاف اليه خفقان ضعيف اصم منتظم هو خفقان قلب . عشر ثوان)

آل : قاعة استقبال في الاسفل مع مدفأة كبيــرة ومقاعد جلدية وسجاد من الفرو . وبار ملىء بالقناني ومذيعة اسطوانات وتلفزيون مخفي في دولاب قديم . لاشىء سوى اثاث قديم تذهب للمساومة عليه لدى بائع السلع المستعملة كما فعلنا ذلك عندما اثثنا « فيلا » هذه المليونيرة . ماذا كان اسمها ؟ كانت تسكن في منطقة «اللوار» او « لاندر وشير » او « لوار وشير » ...

(لاشىء سوى خفقان ضعيف اصم منتظم . عشــر ثواني)

(يخفف آل صوته قليلا)

ومطبخ مزود بادوات حديثة ، حوض من المنيوم لغسل الصحون وصفائح مسخنة وثلاجة ، وبالاحرى نستطيع ان نطبخ الطعام في المدفاة الكبيرة . لاشىء سوى ادوات قديمة ، مقالي ، مغالي ، قدور ، مشاوي ، سفافيد ، وفي الغرفة الصغيرة المرحاض ، او بالاحرى في اعلى الدرج مع قاعة حمام حديثة تماما مبلطة بخزف اصفر وازرق ، نعم مع .. مع ..

(خفقان اكثر شدة من السابق نوعاما . عشر ثواني)

بين : (فترة)
بين : (خفقان اكثر من السابق نوعاما . خمس ثواني)

(يخفض الصوت اكثر من السابق)

في الاسفل قاعة الاستقبال مع مدفأة كبيرة ومقاعد جلدية وسجاد من الفرو ، المطبخ ، في المدفأة مشاوي ، مقالي . لماذا لاتبيع بمقابل دخل مدى الحياة ؟ يااللاقتصاد لن تستمروا على ذلك فترة طويلة ، سيكون مقدارا معينا شهريا ، اسألوا صديقي فهو ذو حس مرهــف بالامــور التجارية ، انه ليس شخصا اعتياديا ...

(خفقان اكثر شدة قليلا . خمس ثواني) بين . (فترة) بين !

بين : (يستيقظ فجأة) ماذا ؟ ماهذا ؟ ماذا يوجد ؟
آل : حالتي ليست جيدة . اعطني قرص الاسبرين

(صوت زر كهربائي ثم صوت درج يفتح خفيف منخفض وماء يسكب في قدح)

بين : هاك ! ارفع راسك .
آل : شكرا ضع الوسادة اعلى قليلا (فترة) ارجو ان تترك النور مضاء لحظة من الزمن .

بين : نعم ، لم اعد اشعر بنعاس .

آل : اتعرف ماذا يسرني ان تفعله ؟

بين : ماذا ؟

آل : ان تقرا لي صفحات من «دون كيشوت» .

بين : سيادتك تمثل دور الطفل المدلل ؟ اذا شئت .

(فترة)

(صوت صحائف تقلب)

ماذا تريد ان اقرا لك ؟

آل : النهاية

بين : (يقرا)(٢) :

« لما كانت احوال البشر لاتدوم الى الابد وهي تجنح دائما للافول منذ نشأتها الى نهايتها ، بصورة خاصة حياة الانسان ، ولما كانت السماء لم تمنح « دون كيشوت »ا ي‌امتياز لوقف مجرى حياته ، فلما لبثت نهايته ان دنت وحلت ساعة موته في اللحظة التي لم يكن هذا الامر يخطر على باله ، اما بسبب الحزن الذي سببه شعوره بالهزيمةاو لان السماءامرت ان تكون الامور هكذا، اصابته حمى متواصلة جعلته يلازم الفراش ستة ايام كاملة زاره خلالها الخوري والمرشح للفروسية والحلاق واصدقاء عشرات وعشرات المرات ، كما بقي الى جانبه تابعه الامين « سانشوبانسا » . كان هؤلاء يعتقدون بان الاسى الذي شعر به بسبب هزيمته والحزن لانه لم يحقق امانيه في تخليص حبيبته «رولسينة » ورفع السحر عنها ، هما اللذان جعلاه في هذه الحالة من الضعف والمرض فحاولوا الترفيه عنه بجميع الوسائل الممكنة . قال له المرشح للفروسية : « هيا ، تشجع وانهض على قدميك لتبدأ مهمتك الجديدة في رعي الماشية . لقد الفت قبل هذا الوقت قصيدة ريفية ستطغى على جميع قصائد «سانازار» وقد اشتريت من مالي الخاص ، من راع في « كيتانار » كلبين ممتازين لحراسة القطيع ، احدهما يدعى « بارسينو » واخر « بوترون » . لكن دون كيشوت بقي رغم هذا غارقا في حزنه . ودعا اصدقاؤه الطبيب الذي جس نبضه ثم بدا عليه الاغتمام وقال : « مهما يكن من امر فقد ان الان الاوان للتفكير في خلاص الروح لان حالة الجسم في خطر » . وقد سمع دون كيشوت هذا القرار بنفس هادئة مستسلمة ، بينما صارت مربيته وابنة اخته وتابعه يبكون بمرارة كما لو كانوا يرونه جثة هامدة . وكان من راي الطبيب ان هنالك امورا محزنة وحوادث مؤلمة خفية قادته الى الهلاك . طلب دون كيشوت ان يترك وحيدا لانه يشعر بنعاس ويريد النوم قليلا ، فخرج الجميع ونام دون ان يأخذ نفسا ، كما يقولون ، اكثر من ست ساعات متواصلة حتى ظنت ابنة اخته ومربيته انه لفظ نفسه الاخير اثناء النوم لكنه استيقظ في تلك الاثناء واطلق صرخة قوية ثم صرخ قائلا : « تبارك الله العلي القدير الذي شملني بلطفه وعنايته . ان رحمته لاحدود لها وخطايا البشر لاتبعدها ولاتقلل من شأنها » .

آل : هل يعلن الان عن وصيته لسانشو ؟

بين : بعد صفحتين .

(صوت صفحة تقلب)

« دخل كاتب العدل مع الاخرين وقرأ صيغة الوصية . ثم بعد ان انتهى دون كيشوت من انجاز فروضه الدينية وفقا للطقوس المسيحية في مثل هذه الظروف . أملى وصيته كما ياتي : « بالنظر لوجود بعض الحسابات بيني وبين سانشو بانسا الذي جعلت منه في حالة جنوني تابعا لي ، فاني ارغب ان لايطالب باي شيء بخصوص بعض المبالغ من النقود التي احتفظ بها وان الايطالبه احد بأي حساب .واذا تبقى شيء من المال بعد ان يدفع له ماانا مدين له به، فان‌هذا المبلغ ـ الذي‌لن يكون‌هاما ـ يعود له وارجو ان ينتفع منه . ومثلما منحته عندما كنت مجنونا منصب حاكم على احدى الجزر ، فلو كان بمقدوري الان وانا اتمتع بكامل قواي العقلية ، ان اهبه مملكة بكاملها لفعلت ذلك . لان سذاجة طبعه ووفاءه واخلاصه كل ذلك يستحق مثل هذه المكافأة » وعندئذ استدار نحو سانشو واضاف قائلا : « سامحني ياصديقي على انى جعلتك تظهر مجنونا مثلي تماما وعلى اني اوقعتك في الخطأ الذي وقعت فيه انا نفسي وهو الاعتقاد بوجود فرسان متجولين في هذا العالم » . فأجابه سانشو وهو يجهش بالبكاء : « وااسفاه ! وااسفاه لاتمت ياسيدي الطيب القلب . استمع الى نصيحتي وعش سنوات اخرى عديدة . ان اكبر عمل جنوني يقوم به الانسان في هذه الحياة هو ان يترك نفسه يموت بكل بساطة من دون ان يقتله احد ولمجرد انه مستسلم للاحزان . هيا، انفض عنك غبار الكسل وانهض من فراشك ودعنا نذهب الى الحقول بعد ان نرتدي ملابس الرعيان كما اتفقنا على ذلك لعلنا نجد خلف الدغل السيدة « رولسينيه » وقد زال السحر عنها وعندئذ تمتلىء قلوبنا فرحا . واذا حدث

صدفة أن شعرت بالاسى لانك هزمت فالخطأ يقع على عاتقي لاني اهملت حزم الجواد « روسينانت » بحيث استطاع خصمك اسقاطك . ولا شك ان سيادتك يعرف من مطالعة كتب الفروسية بان من المألوف ان يسقط الفرسان بعضهم البعض الاخر ، وبأن الفارس الذي يندحر اليوم يمكن ان ينتصر غدا ... » . اخيرا وبعد ان اجريت لدون كيشوت جميع الاسرار الاخيرة وبعد ان لعن مئات المرات كتب الفروسية بالفاظ عنيفة، حانت ساعته الاخيرة . وقد اكد الكاتب العدل الذي كان موجودا هناك بانه لم ير في اي كتاب من كتب الفروسية فارسا متجولا مات في فراشه بنفس هدوء دون كيشوت وبنفس الامتثال لتقاليد الدين المسيحي » .

(فترة . ثم يستأنف الخفقان الاصم . خمس ثوان)

آل : مالسبب في ان هذه القصة جميلة الى هذه الدرجة متى وكيفما قراناها ؟

بين : يقال ان هنالك الكثير من الفن في كتابتها . وكثيرا من العلم .

آل : الا نستطيع القول بان فيها الكثير من الشعر وجميع الحب الموجود في العالم ؟

بين : بلى ، نستطيع ان نقول ذلك .
(فترة) الا تريد ان انهي الكتاب ؟ بقيت الصفحة الاخيرة .

آل : (بصوت منخفض اكثر من السابق) اعتقد اني اوشك ان انام .
(فترة . صوت ادارة الزر الكهربائي . ثم يستأنف الخفقان الاصم الذي يتضاءل — خمس ثوان . يتوقف الخفقان . فترة)

بين : (بصوت هامس) هل تنام ؟
(فترة)
هل تنام ؟
(فترة)

آل : هل تنام ؟
(فترة ، يصرخ فجاة)
آل ! هل تنام ! آل ! ال ! ....

(صوت جهاز الراديو وهو يغلق)

(صوتان اخران هما أ و ب . لهجة محادثة معتادة)

أ : هذه هي اذن المسرحية التي اوصينا عليها ؟

ب : مارايك فيها ؟ (فترة)
كنت مضطرا الى جعل (آل) يموت في الاخير .
هل اخفقت في ذلك ؟

أ : اخفقت ، ليست هذه هي الكلمة المناسبة ، لنقل انها نوع من الحذلقة ، خاصة وان هذا الموت يأتي بعد موت دون كيشوت تماما .

ب : اردت ايراد هذا النص الذي نسيه الجميع .

أ : من المستحسن ان يموت احدهما . اما دون كيشوت واما (آل) . لا الاثنان .

ب : شعرت بحاجة أيضا الى هذا التوازي بين صدفتين ، بين تفاهمين . هل هذا لا يروق لك؟

أ : شعرت بحاجة .. شعرت بحاجة ! لااقول بان هذا الامر لايروق لي لكن اذا اردت معرفة رايي ...

ب : اذكره لي .

أ : اكرر بانه لا يجب وضع اكثر مما ينبغي .

ب : الامر يتعلق بالمسرح .

أ : المسرح او الراديو ؟

ب : مالفرق ؟

أ : تريد توضيحا نظريا ؟ الراديو اكثر قربا والتحوير الفني فيه اقل ظهورا .

ب : المذهب الطبيعي ؟

أ : لاتوجد اية علاقة . ولكن الامر يتعلق بفروق دقيقة . فروق في الحقيقة انت لا تكترث لرايي.

ب : بالضبط كنت اود ان يعبر رايك عن بعض الدقائق بصورة ملموسة .

أ : مثـلا ؟

ب : مثلا كان بوسعك ان تقول لي بان الاقتباس طويل اكثر من اللازم او ان صرخة (بين) شديدة اكثر من اللازم او ان صريف الصرار لايمكن تفسيره

أ : نعم في الحقيقة . كيف تبرر وجود الصرار ؟

ب : انه يدخل السامع مرة واحدة في حمى (آل) . والصريف هو مايسمعه المريض . كذلك الخفقان فهو خفقان قلبه . ميكرفون ذاتي .

أ : لايفهم ذلك بالضرورة .

ب : يجب ان يفهم ذلك . القضية قضية اخراج .

أ : هذا لا يمنع من ان اجمل شيء من قصتك هو جملة دون كيشوت لسانشو بانسا : « لوكان بمقدوري الان وانا اتمتع بكامل قواي العقلية ان اهبه مملكة بكاملها لفعلت ذلك ... »

ب : وجملة سانشو لدون كيشوت :« واستمع الى نصيحتي فان اكبر عمل جنوني يقوم به الانسان فيهذه الحياة هو ان يترك نفسه يموت بكل بساطة » .
(فترة)

أ : اذن ؟

ب : اذن لاشيء . كل شيء قيل بصورة جيدة قبلنا .

أ : هل هذا سبب لان لانقول شيئا بعد الان ؟

ب : في الحقيقة ...

(ضربة صنج خفيفة ثم صوت المذيع المكلف عادة بتقديم المنهج الذي اذيعت فيه المسرحية)

المذيع : استمعتم الى «ليل» مسرحية مسلية للراديو روبيجر بنجيه ولما كان المؤلف حريصا على الكمال يرجو المستمعين ان يزودوه برايهم في هذا الرسم الاولى . وليتفضلوا بالكتابة له بعنوان ...

سر المهنة

مسرحية فى سبع لوحات

أحمد بودشيشة

شخوص المسرحية :

١ ــ قويدر
٢ ــ عبدالنعيم
٣ ــ الصغير
٤ ــ عبدالرفيق
٥ ــ حضرية
٦ ــ مبروكة
٧ ــ حنيفة
٨ ــ المدير
موظفون وزملاء في العمل
زوجة المدير
زوج حنيفة

اللوحة الاولى

المنظر : تدور هذه المسرحية في مكتب واحد . وتتصدره لافتة كبيرة ذات حروف جميلة كتب عليها هذه الجملة : **العمل تكليف وليس تشريفا .**

يظهر على الخشبة عبد النعيم وعبدالرفيق وهما يجلسان الى مكتبيهما يقلبان بعض الاوراق . في حين تدق ساعة حائطية دقاتها العاشرة . ثم بعد فترة يبدأ الزملاء في الدخول ومباشرة العمل في شبه تكاسل وتراخ .

بعد نصف ساعة يدخل المدير الى الخشبة من اليمين ويتجه الى اليسار حيث يوجد مكتبه . لكن الموظفين يبدو عليهم النشاط المفتعل بمجرد دخول المدير عليهم . يتطلع اليهم هذا الاخير ثم يدلف الى المكتب .

المدير : (يسمع صوته من الداخل) قويدر .. قويدر ...

(يتأهب قويدر لتلبية نداء المدير ، لكن عبدالنعيم يعترض سبيله فجأة ..)

قويدر : (يدهش) . انت لست طبيعيا هذا اليوم يابني .

عبدالنعيم : عد الى مكانك . لن تذهب اليه .

قويدر : اني اقول انك لست طبيعيا ياولدي .

عبدالنعيم : (ملتفتا الى زملائه) هل ابدو غير طبيعي هذا اليوم أيها الزملاء . ؟

الصغير : يبدو عليك ذلك .

عبدالنعيم : (لبقية الزملاء) وانتم . ؟

مبروكة : نحن نرى في هذا اليوم عجبا ..

حضرية : (لمبروكة) لقد صدقت ..

(يقوم العم قويدر ببعض المحاولات للتملص من عبدالنعيم ، لكن هذا الاخير يتصدى له) .

عبدالنعيم : لقد قلت لك لن تمر ..

قويدر : وانا ما زلت اقول انك لست في حالتك الطبيعية يابني .

عبدالنعيم : وما برهانك .)

قويدر : لا اشك في انك ستصبح في يوم من الايام قاطع سبيل ..

عبدالنعيم : قاطع سبيل ..

حضرية : (في شبه سخرية) يقول المثل الشعبي ..

عبدالنعيم : (مقاطعا في حدة) دعينا من مثلك . (للجميع) قولوا الحقيقة . هل ابدو ..

عبدالرفيق : (مقاطعا) اتريد الحقيقة ..

عبدالنعيم : بفارغ الصبر .

عبدالرفيق : لقد احتفظت بصمتي وآثرت الحياد . (للجميع) لكن السيل لم يجرفكم وحدكم ، بل جرفني معكم .. (لعبدالنعيم) انت لست على صواب ياهذا . دعه يذهب الى رئيسه .

عبدالنعيم : اهذا رايك .

عبدالرفيق : (ونعم الراي رايي ..)

حضرية : (لعبدالنعيم) علام هذه الاسئلة السخيفة . الرئيس ينادي احد موظفيه وطلبه يجاب ويرد عليه ..

قويدر : حتام وانت تسد السبيل في وجهي . ؟ دعني .. دعني امر ، الله يرحم والديك . اترضى بأن يقصف مرتبي كله . ؟

عبدالنعيم : انت مصمم على الذهاب . ؟

قويدر : كل التصميم . اسمع يا بني انت شاب ولم يمر على توظيفك ثلاثة اشهر ، لا تفهم سر المهنة ..

عبدالنعيم : (بتقزز) اي سر هذا ..

مبروكة : اتريد ان تفهم السر في ثلاثة اشهر . سل .. سل مجربا ولا تسل طبيبا .

الصغير : (لمبروكة) يبدو عليه ذلك . انه شاب ذكي ..

حضرية : (لعبدالنعيم) لقد ظننت نفسك فارس زمانك . تريد ان تنقذنا مما نحن فيه . فاذا كان هذا هو اعتقادك فاني انصحك كأخ عزيز لم تلده امي . انج بنفسك ولا تفكر في الاخرين . لا يحك جلدك مثل ظفرك . ان مركبك لا يتسع لاثنين فما بالك بجماعة كهذه (تشير بأصبعها الى الزملاء) اتريد ان تفرقنا جميعا ياسي عبدالنعيم .

(يهرول العم قويدر الى مكتب المدير . فيصادف خروج هذا الاخير من مكتبه غاضبا)

المدير : الا تسمع ندائي ايها الاصم .. ؟

قويدر : (تعلو محياه مسحة اصفرار ، وراح جسمه يتقفقف) بلي .. بلي ياسيدي لقد سمعت ..

المدير : لماذا تخلفت عن الحضور اذآ ؟ .

يتطلع العم قويدر الى عبدالمنعم من حين لاخر)

عبدالنعيم : (متدخلا) انا ياحضرة المدير الذي منعته .

المدير : (بابتسامة تملق) لنفرض ذلك . هل كان ينبغي له ان ينصاع لك بمجرد مزاح صديق مع صديقه ، فلا يلبي طلب رئيسه .) (متمنيا في المكتب ثم مخاطبا الجميع) كنت موظفا بسيطا مثلكم في بداية حياتي قبل ان اصير مديرا كبيرا .. كان يشتغل معي موظفون غاية في الكفاءة . كنا اذا سمعنا صوت المدير نتدفق كلنا دفعة واحدة الى باب المكتب . ـ كان هذا الاخير لا يطلب شخصا معينا ـ متنافسين على من يحظي بشرف المقابلة والقيام بأمره ، وطبعا كانت تتم هذه المنافسة في هدوءونظام تامين . وفي يوم من الايام زارنا ابن زميل لي ، وتصادف حضوره مع نداء المدير . فهرولنا كالعادة طالبين مقابلة الشرف . والسعيد .. السعيد من ينالها . وحظي صاحبي هذا بالمرتبة الاولى وعدنا نحن القهقري . لكن ابن زميلي اعترض سبيل ابيه فظن صاحبي ان منافسا له يريد ان يغمط له حقه فنخسه بالقلم في عينيه . (فترة صمت .. المدير متمشيا في المكتب) اتعلموا بماذا جزيء ؟ .

عبدالمنعم : (متسرعا وبتلعثم مصطنع) السجن .

المدير : كلا . لقد خاب فالك . لقد نال شهادة شرفية علقت على جدران المكاتب تشيد بخصاله وتفانيه في العمل .. (ملتفتا الى العم قويدر) اما هذا ... (مصرا على اسنانه) ...

قويدر : (متضرعا) والله ياسيدي لم اكن السبب .. عبدالنعيم هو ..

المدير : (مقاطعا) ولو .. كان ينبغي ان تنخسه بالقلم . بسكين . بأي شيء اخر المهم هو ان تلبي الطلب .. لا ان تذرف الدموع امامي لاعطف عليك . انت موظف ضعيف لا يليق بادارتي .. (لعبدالنعيم) تعال .. اسبقني الى المكتب يجب ان اكتب بهتقريرا



للمسؤولين لينظروا في امره . انا لن احتمله في هذا المكان الذي اراســه ..

(يتمشى قليلا .. ثم يدلف الى المـكتب .. وبصحبته عبدالنعيم)

اللوحـة الثانيـة

قويدر : ارايتم .. كان يمنعني عن الذهاب فسبقني اليه. والله لم اعد افهم سر هذا الفتى الارعن ..

مبروكة : انه يتمرن على سر المهنة ..

حضرية : (لمبروكة) صدقت .. خاصة انه طالب حقوق على وشك التخرج ومن ينصب مديرا على الاقـل لا ينبغي له ان يكون جاهلا

(يخرج عبدالنعيم من مكتب المدير . الكـل يتطلعون اليه والى الورقة التي بيده ..)

عبدالنعيم : (مبتسما ارى اسئلة طافية على وجوهكم .. (يتمعن في محيا العم قويدر) ان وجهك مكفهر ..

قويدر : (مقاطعا) لكن ما اكون . ما دخلك انت . ؟

عبدالنعيم : كن مهذبا ياعم قويدر . اتعلم ما بيدي . ؟

قويدر : هل مطلوب مني ان اعلم ؟ .

مبروكة : ما عساه يكون ؟ .

عبدالنعيم : (متجاهلا ومتوجها بالكلام الى العم قويدر) ان المدير طلب في التقرير من المسؤولين طردك او نقلك اذا استحال الامر الى ذلك ..

قويدر : (مزمجرا) ليفعل . (ثم مخاطبا الزملاء واحدا واحدا) انا .. انا اطرد ياعباد الله . انا جزء من هذه الادارة انا قطعة منها . لقد ابيض شعري من اجلها . وفي نهاية هذا التعب كله ياتي المدير الذي لم يوظف الا حديثا ليطردني من منصبي ..

حضرية : (لعبدالنعيم) انت . انتالسبب . هانتذا تنجو وتقضي عليه . على من ؟ على شخص في مثل ابيك .؟

مبروكة : كنا نريد ان نرشحه مديرا لو طلب منا اننختار. انه اقدمنا جميعا .. و

عبدالنعيم : عم تتحدثون ايها الزملاء . ؟

عبدالرفيق : (محتجا) اسحب كلمة زملاء ارجـوك . لقد تنازلنا عن صداقتك وزمالتك . لم نعد بحاجة اليهمـــا .

عبدالنعيم : لِم ؟. انا لم اقم الا بالواجب . وطاعة المدير

واجبة وضرورية .

الصفير : السيل لم يجرفكم انتم فقط بل جرفني معكم . لقد اثرت الحياد ولكن . ما العمل ؟. رغما عن انفي فانني اسمعكم رايي . ولا يغرب عن بالكم انه خال من اي دلالة توحي لكم اني معاحدكم . (لعبدالنعيم) لقد استشرى الضيم بسببك . (رافعا رأسه الى سماء الغرفة في شموخ) أعلن الملا . انك ظالم .. ظالم ..

عبدالنعيم : (مستهزئا) مرحى ، مرحى ياصاحب شعار الحياد . هكذا دفعه واحدة اعلنت عن رايك الانحيادي ..

الصفير : اياك .. اياك ان كنت تحاول تستميدني . ان الحق يجب ان يقال لا ان يدحر في القلوب . اعرض عليك فكرتي ان رضيت بها فبالامكان سحب اعتراضي وهي : ان تبطل كتابة هذا التقرير ..

عبدالنعيم : يعني ارفض .. أأنت تحرضني على هذا العمل ياصاحب شعار الحياد ..

الصفير : يبدو انك لست راضيا .. ولكن ان لم ترفض بارادتك اجبرناك على ذلك ..

عبدالنعيم : أأعتبره تهديدا ؟.

الصفير : لتعتبره ما تعتبره . المهم لقد كنت السبب الرئيسي وراء هذا التقرير ولكي نبطل هذا الاخير المطلوب منك ان ترفض كتابته .

قويدر : الله ينصر الحق . ويزهق الباطل .

الصفير : العم قويدر وفيٌ في عمله ليس مقصرا فيه . وقائم بالواجب خير قيام و ...

عبدالنعيم : (مقاطعا) ارجوك . لقد هتكت حدود حيادك الذي عهدناك متشبثا به . لا تنس ان الاتهام موجه له من المدير . وما انا الا موظف مثلكم أقوم بواجب رئيسي . ليس الا .

الصفير : بما انك تعترف صراحة ان المدير هو الذي اتهمه وكان مسبب الاتهام هو انت نفسك اذن ، يتوجب عليك ان تكتب التقرير بك انت عوضا عن العم قويدر .

مبروكة : يحيا العدل ..

حضرية : (للصفير) تصور . اني لست مصدقة ما رأيت اليوم . كنت مخدوعة فيك . لقد حسبتك اخرس. سكت دهرا ونطقت حكمة . وهذا نادر في وقتنا وظيفتك ياهذا في مجلس القضاء . بل في هيئة الامم المتحدة . أو في محكمة العدل الدولية .

الصفير : ارجوك ياآنسة لا تسخري مني . دعي الهامي ينطلق على سجيته انها اول فرصة تتاح له بعد هذا الكبت الطويل .

مبروكة : هل انت فنان ؟ .

الصفير : (بزهو) كنت . ولكن هذا (يشير الى باب المكتب) قتله . (يقلد مشية المدير) كان زملائي حينما كنت تلميذا يقولون لي . انك عظيم .. عظيم . او ستصير كذلك في مستقبل الايام .

حضرية : ما الذي حدا بزملائك ان يتنبأوا لك بهذا المستقبل العظيم . ؟ هل كنت اذكاهم في القسم ؟ .

الصفير : بلى ولكن كنت قد نلت اعجاب مدير المدرسة لاني الوحيد الذي كنت اجيد له اختيار علبة السجاير غير المبللة .

مبروكة : السجاير . هل كنت بائعا ..

الصفير : (مقاطعا) بلى . الالهام معقد لا يفهمه الا ذوو الالهام مثلي . ولكن سأحاول ان اشرح لك . كان المدير يضطر في غيابي بتكليف تلميذ ان يبتاع له علبة سجاير فيأتي بها هذا الاخير مبللة بسبب سقف الكشك المقعر خاصة في فصل الشتاء . اما انا فكنت عكس ذلك تماما . فيثني المدير علي ويمتدحني على مسامع التلاميذ اني عظيم وذكي .

مبروكة : مادام لا يوجد الا كشك واحد ، فمن أين كنت تأتي بها ؟

الصفير : (ضاحكا في استعلاء) الذكاء .. كنت ادخر علبتين او ثلاث في البيت لوقت الحاجة .

عبدالنعيم : لا تخرجوا عن الموضوع الاساسي ياجماعة ..

مبروكة : أأنت مصمم على كتابة التقرير .؟

عبدالنعيم : ما في ذلك من شك . انه امر المدير ..

قويدر : ما رايكم ياجماعة .. انا مظلوم .. مظلوم ..

حضرية : ان يد الله مع الجماعة .. انا اقترح عليكم ان تكتب تقريرا بعبدالنعيم .

الصفير : فكرة رائعة ..

عبدالنعيم : بل فكرة عقيمة .

عبدالرفيق : لا تتعبوا انفسكم . ما فائدة هذا التقرير اذا كان يعود علينا بالشؤم .؟

قويدر : (لعبدالرفيق) هل تخاذلت ؟

مبروكة : لا تتسرع ياعم قويدر .

قويدر : حتى انت .

الصفير : اعتقد انكم اوحيتم لي بفكرة جديدة كانت محجومة عني .

حضرية : هل هبط عليك الوحي في هذه اللحظة ؟

الصفير : اي وحي يا آنسة ؟ . (فترة صمت) انا ازن الامور بعقلي خاصة في مثل هذه الموضوعات الحساسة . لو كتبنا تقريرا بعبدالنعيم لعاد علينا بالشر المستطير .

عبدالرفيق : اعتقد ان العم قويدر لا يرضاه ان يعود علينا بالشر ..

حضرية : لا تكن السبب في طردنا جميعا . يكفي واحد .

قويدر : (بصوت خفيض) أنتم على حق . لا ينبغي عليّ ان اكون السبب . فليضح بواحد في سبيل الآخرين .

مبروكة : صبرا جميلا ياعم قويدر .. يفتح عليك الله في ادارة ثانية ..

عبدالنعيم : اأعد هذا اتفاقا جماعيا على كتابة التقرير ..؟
عبدالرفيق : هذا شأنك .. العم قويدر زميل وأخ وأب ، لا ينبغي لنا ان نضاعف في كربه . لك ان تكتبه او لا تكتبه .
عبدالنعيم : اريد ان أقول ، انه ليس التقرير الاخير ...
الصغير : افهم بحدسي ، ان تقارير اخرى في طريقها الينا ..
عبدالنعيم : بالضبط .
عبدالرفيق : اعتقد ان التقرير القادم سيكون لك ياعبدالنعيم .
عبدالنعيم : اواه .. انت مخطىء . لن يكتب هذا التقرير الا بعد ان يكتب لكم جميعا .
حضرية : لِمَه ؟
عبدالنعيم : سر المهنة . الكلمة الوحيدة بل الكلمتان اللتان علمتموهما لي بكل سهولة كلما حذرتكم من مغبة بعض الاعمال الخارجة عن طبيعة عملكم ، فكنتم تصرخون فيّ قائلين : « ادّخر نصيحتك لنفسك ».
حضرية : انت كنت تحرضنا على الرفض .
عبدالرفيق : فنطرد من هذه الادارة ويخلو لك الجو .
عبدالنعيم : ليس من طبيعتي ان احرضكم على الرفض والتمرد على الرؤساء ، بل انا اقدر فيكم روح العمل وحب الطاعة ، ولكن اكره فيكم الانصياع لاوامر لا تمت الى عملكم بصلة .
قويدر : انت تطالبنا بالمستحيل . اذ لا يمكننا مناقشة اوامر المدير . الاوامر لا تناقش بل تنفذ ، هذا سر من اسرار المهنة احفظه ، انت شاب على وشك ان تتقلد مسؤولية ..
عبدالنعيم : اوامر المدير كلام منزل لا نقاش فيه ؟
عبدالرفيق : نعم . ولكن المسألة تكمن في هذه المناقشة . كيف ؟ ومتى ؟
عبدالنعيم : عند القيام بالواجب المحض فقط دون زيادة او نقصان ، ساعتئذ بامكانكم ان ترفضوا اي أمر لا ترونه مستعدا من طبيعة عملكم . واذا رايت منكم استعدادا بهذا الواجب المحض فاني اعلن عن رفضي الصارم على الا اكتب هذا التقرير .
قويدر : (بفرحة) صحيح .. صحيح .
عبدالنعيم : قبل القيام بهذا الفعل ، اطلب منك شيئا ؟؟
حضرية : ما هو ؟ . اعرضه علينا ثم نقرر ..
عبدالنعيم : ان تعضدوني ..
قويدر : لم نفهم ..
عبدالنعيم : يجب ان نكون حلقة واحدة متماسكة لا تنفصم والا ..
عبدالرفيق : (مقاطعا) فلنسرع في تكوين هذه الحلقة المتماسكة ..
حضرية : يد الله مع الجماعة ..
قويدر : وانا لا اتخلف عن الركب .

الصغير : رغم حيادي فلا ارى ضيرا في الانضمام الى حزبكم والله المعين ..
عبدالنعيم : (للجميع) يبدو انكم اقتنعتم بالفكرة ..
قويدر : أنا مقتنع ولست مقتنعا .. مم تتكون هذه الحلقة . ؟
عبدالنعيم : هو ذا الخطأ الذي كنت اخشاه (للجميع) ان الحلقة يجب ان تتكون منا جميعا ، ولا يمكن لها ان تكون قوية صلبة الا بالنفوس القوية . وارى قبل الاندماج في هذه الحلقة ان نتدارس انفسنا كلا على حدة لمعرفة مدى استعدادنا للمشاركة في تكوينها . لانها تعتمد كما قلت على النفوس القوية الوثابة ، وكل نفس ضعيفة لينة فانها ستكون مصدر ضعيف وبالتالي تساعد على تقويضها ، وعليه ما دمتم قد ابديتم استعدادكم فانني أتوجه بالسؤال التالي الى العم قويدر : لماذا ناداك المدير ؟
قويدر : (بتلعثم) لست ادري ...
عبدالنعيم : (للجميع) وانتم ؟ .
(بصوت جماعي) لا ندري ..
عبدالنعيم : انتم تنكرون ، وانكاركم هذا يبطل ما اتفقنا عليه منذ قليل . كلكم تعلمون ماذا يريده المدير وما طلبه .
حضرية : أانت مخبر ..
عبدالنعيم : كلا يا آنسة . وانما انا اعلم ..
(بصوت جماعي) تعلم ..
عبدالرفيق : اذا .. انقذنا من اسئلتك ؟
عبدالنعيم : العم قويدر متعود كل يوم نسبيا ان يهيء دورق الماء في دورة المياه لحضرة المدير . لكن المدير لم يعثر على ما تعود عليه ـ والعادة كالجبال اذا رسخت في الانسان ـ فثارت ثائرته وقرر لينتقمن منه ..
قويدر : صه . الحافلة هي السبب ، اللعنة عليها ..
عبدالنعيم : (متابعة كلامه) لهذا السبب كتب التقرير . وفيه يتهم العم قويدر بانه لم يقم بالواجب (بصوت عال) ايعد هذا واجبا .. ؟
(العم قويدر يخفض راسه في خذلان ، متظاهرا بالاسف والحزن)
: كم من مرة حذرتك ياعم قويدر ، وطلبت منك ان تكف عن هذا الفعل الخسيس . ولا تكن ضعيف الشخصية . اتدري ماذا كنت تقول لي ...
قويدر : سر المهنة .. تباً له من سر ..

اللوحة الثالثة

(عين المكان ، ونفس الاشخاص . العم قويدر يتقوقع في زاوية من زوايا المكتب)
عبدالرفيق : تستاهل ياعم قويدر .. عبدالنعيم على حق فيما يقول ، والمدير له الحق ايضا لانك لم تقم بما عودته عليه .

عبدالنعيم : وانت .. ياعبدالرفيق ..

عبدالرفيق : (مندهشا) انا .. اتناديني انا ؟

عبدالنعيم : (للجميع) لقد سبق ان قلت انه ليس التقرير الاول ، وفهمتم انه ستتبعه تقارير اخرى ،وبما اننا في طور انشاء هذه الحلقة ، يتوجب علينا ان نقوم بجرد كل الاخطاء التي وقعنا فيها جميعا . وقد اخترت عبدالرفيق كبداية لهذهالعملية (لعبدالرفيق) لك ان تكتشف لنا اهم الاخطاء التي وقعت فيها ..

عبدالرفيق : (بحركات مفتعلة) آه . آه طبعا .. انا مستعد لذلك . سأحكي لكم عن الخطأ الوحيد الفاحش الذي وقعت فيه . (الكل ينصتون اليه) الظريف في هذا الخطأ انه وقع لي مثلما وقع للموسيقار عبدالوهاب بالضبط .

حضرية : عبدالوهاب ..

عبدالرفيق : انتم تستمعون الى المذياع آه .. لربما احدكم يملك الاسطوانة التي يتغنى فيها عبدالوهاب عن قصتي بالضبط التي هي قصته في نفس الوقت ..

مبروكة : مجنون ليلى .

عبدالرفيق : كلا . الله حماني من الجنون . دعوني اتذكر .. (متذكرا) آه .. تذكرت (يقلد عبدالوهاب في الاغنية) بفكر .. بفكر في اللي نسيني وبنسى اللي فكرني ..

عبدالنعيم : (زاجرا) لا تنس انك في ادارة . ثم انك خرجت عن الموضوع المطلوب .

عبدالرفيق : ما هو المطلوب ؟ ليس لي خطأ سوى انني احببت فتاة لا تحبني و ...

عبدالنعيم : ليس لدينا وقت نضيعه في هذا الموضوع الشخصي . لربما لا تتاح لنا الفرصة للتحدث في شأن هذا الامر مرة ثانية وبودي ان ننهي هذا الموضوع اليوم .. اليوم .

عبدالرفيق : آه فهمت . او تظنني اهيء دورق الماء لسيادة المدير كما فعل صاحبنا ..

قويدر : انا لا ارضى ان تهان كرامتي امام مرأى مني ...

عبدالرفيق : (مصرا على اسنانه) اياك .. ان كرامتك قد انتهكت يا هذا . او تحسب ان لك كرامة .. ان سر المهنة لا يمكن ان افضي به لاي شخص كان . ولو كان هذا الشخص ابي . فما بالك بهذا التلميذ (يقصد عبدالنعيم) الحديث العهد في هذه الادارة .

عبدالنعيم : (مقاطعا بهدوء) ان سرك قد افشي ..

عبدالرفيق : سر المهنة . من افشاه ؟

عبدالنعيم : رئيسك . ودفاترك .

عبدالرفيق : يتوجب عليك كتمانه اذاً . ما دام الرئيس افشاه لك ..

عبدالنعيم : لقد اتفقت على تكوين الحلقة . هل نسيت .

عبدالرفيق : سأشكوك الى المدير اذا افشيته ..

عبدالمنعم : لاتتعب نفسك نتتعبني معك ، والله انا متوعك الصحة هذا اليوم ، ولست قادرا على كتابة تقريرين في يوم واحد .

(يتمشى عبدالرفيق الى باب مكتب المدير ثم يعود)

عبدالرفيق : (لعبدالنعيم) انت منافق ..

عبدالنعيم : ارجوك .. الاحترام واجب بين الزملاء ..

عبدالرفيق : لن ترى الاحترام مني .

عبدالنعيم : هذا شأنك .

عبدالرفيق : (مختنقا) بأي حق تتعرض لعملي ياطالب . لقد دست حقي ..

عبدالنعيم : حقك محفوظ . اطمئن . وان كان عن دفاترك فأنا لم اطلع عليها الا مكرها . لقد امرني المدير بالبحث عن الايام التي تغيب فيها العم قويدر لتساعده كحجة لكتابة التقرير ..

عبدالرفيق : اطلب المعذرة واسحب كلامي البذيء .

عبدالنعيم : عذرك مقبول ..

قويدر : (لعبدالرفيق) لقد وشيت بي ياكلب (يتعاركان ، يتدخل الصغير وعبدالنعيم ليحدا من الخناق) .

عبدالرفيق : لقد قمت بواجبي ، لا اخشى افتراءاتك .

عبدالنعيم : لقد لاحظت في دفاترك انضباط دخول المدير وخروجه من الادارة . هل كنت صادقا مع نفسك ومع ما هو مكتوب ومدون على الدفاتر ؟

عبدالرفيق : (متلعثما) لا ادري بالضبط . لكن . لِمَ هذا السؤال ؟

عبدالنعيم : نحن نعلم كلنا ان المدير لا يحترم الوقت وفي نفس الوقت يوبخنا نحن عن (التخلف-اعني انتم- ناهيك عن غيابه المتكرر يوهمنا انه مدعو الى حضور اجتماع مع المسؤولين . اذا كان حقا ما يدعيه لماذا لا يسجل في الدفتر . لكن الغريب في الامر انني وجدت المدير حاضرا في كل الايام ولم يتخلف يوما واحدا في حياته .

قويدر : (لعبدالرفيق) منافق .. نذل متواطيء .. تفو . تفو ...

قويدر : (لعبد الرفيق) منافق .. نذل متواطيء .. بين الفترتين . الصباحية والمسائية . اتعلمون بماذا كان يجيب ؟ (الكل ينظرون اليه في صمت) كان يقول : سر المهنة . مع العلم ان الدفتر لم يتعرض الى هذا الغياب . (غاضبون) خائن .. خائن .

(عبدالرفيق ينكس راسه ولا يقول شيئا . يتمشى نحو العم قويدر ويتقوقع بمحاذاته ..)

اللوحة الرابعة

(نفس المكان .. والشخوص :)

عبدالنعيم : صديق في العمل يخدع اصدقاءه .. (فترة

صمت) لقد رايت العجب في فترة الدخول والخروج ..
الصغير : اتمنى الا يكون قد تعرض لي ..
عبدالنعيم : خاب فألك .. انه لا يغادركبيرة ولا صفيرة.. اني اقول لك لقد رأيت عجبا ..
الصغير : اني مكلف بالعلاقات الخارجية للمكتب . ادخل واخرج . اخشى ان يكون قد تعرض لي .
عبدالنعيم : أتريد ان تعرف الحقيقة .. ؟
الصغير : أجل .
عبدالنعيم : مثلا ، لقد قرات صفحة البارحة . تقول هذه الصفحة انك خرجت باكرا بفترة وجيزة من دخولك مباشرة ولم تعد دون طلب اذن من المدير .
الصغير : (لعبد الرفيق) النذل ، المتواطىء ..الا تعلم سر المهنة . لقد حذرك المدير نفسه مرارا وتكرارا . وقال لك : الصغير مرخص له بالدخول والخروج بحكم عمله .
عبدالمنعم : لكن المدير لايرضى لنفسه الهلاك من اجلك ياصديقي .
الصغير : لكنه عمل اداري ؟
عبدالنعيم : ليس كله . قل بعضه شخصي . لا يغرب عن بالك انك تخرج كل يوم لتطوف بالاسواق والدكاكين لتقتني للمدير الخضار ، والفواكه . وكل مايحتاجه البيت . مثلا لقد كنت البارحة من المساهمين في تكوين الطابور الطويل من أجل كيلو من اللحم المستورد . اليس هذا صحيحا ياصاح ..
(ينظم الصغير الى العم قويدر وعبدالرفيق ..)

اللوحة الخامسة

(عين المكان ..)

مبروكة : دعونا ياجماعة من هذا الهراء . وهيا نتفق على حل جذري لوضعنا المتأزم ..
عبدالنعيم : ليس بامكاننا ذلك قبل ان نعرف موطن الداء لوصف الدواء . الم نقل مذ قليل لكي ننشيء حلقة قوية يجب ان نتوفر علىنفوس قوية ، وارادة لا تقهر حتى نقدر على بتر العضو المتعفن .
حضرية : لست افهم ؟ اية ارادة ، واي عضو ..
عبدالنعيم : لان المطلوب يا آنسة من الصعب تحقيقه اذا لم نقض على الفيروس المعشش في انفسنا . تجب ابادته نهائيا . وبتره من حياتنا ، بهذه الصورة تكون قد هيأنا جوا مريحا للمولود الجديد .
مبروكة : اليس بالامكان الانطلاق ما دمنا نتوفر على النية الصادقة .
عبدالنعيم : النية شحنة البداية ثم لا شيء بعد ذلك . اذا علينا ان نتسلح والسلاح اضحى معروفا لدينا ، ينبغي ان نتزود منه لحد الكفاية ..
حضرية : ان هذا الداء معشش في انفسنا . طيب : كيف يمكننا محاربته مادام في انفسنا .

مبروكة : اعرض علينا الحل ..
عبدالنعيم : (ضاحكا) غريب امركما . الحل بين ايديكما فدونكماه . الحل هو ان تقولا الحقيقة الناصعة لا غبار عليها ..
مبروكة : الحقيقة .. ماذا تعني ؟
عبدالنعيم : اعني ان تقولي الحقيقة ، ربما هذه الحقيقة تتعرض لحياتك الخاصة . فأرجو الا تغضبي لذلك. واذا لم ترى مانعا ابدا بالسؤال : اين ذهبت البارحة ، بل اين قضيت يوم البارحة ؟
مبروكة : (باضطراب) البارحة آه .. (تعقد حاجبيها) اووه . آه تذكرت . ذهبت . ذهبت الى المدرسة .
عبدالنعيم : المدرسة . هل انت تتابعين دروسا .
مبروكة : كلا . وانما اصطحبت اخي المطرود من المدرسة.
عبدالنعيم : انا لا اناقشك في امر طرد اخيك . كل ما اريده منك هو ان تحدثيني عن نفسك .
مبروكة : (مقاطعة) طبعا .. طبعا . سأحدثك عن نفسي ربما الامر لا يهمني كثيرا لكن من الاحسن سرده لك لانه لا يخلو من طرافة ..
عبدالنعيم : (باهتمام) تفضلي ..
مبروكة : رفض اخي من المدرسة واكد له معلمه ان لم يحضر ولي أمره معه فلن يسمح له بالدخول . وبما ان ابي كان غائبا عن البيت ، وامي خجولة جدا يترشح محياها عرقا باردا اذا خاطبت شخصا غريبا عنها . فكلفتني انا باصطحابه الى معلمه .
عبدالنعيم : حسنا فعلت . غير أن ..
مبروكة : (مقاطعة) ارجوك دعني اتمم كلامي . (بزهو) تصور عندما وقفنا ــ انا واخي ــ قبالة المعلم . واخي يصرخ فيّ هوذا معلمي .. فوجئت لقصر قامته ونحافة جسمه ، تقدمت منه وقلت : أانت تطلب ولي امر اخي . تطلع الى وجهي مرتبكا وقال بصوت خفيض : عم تتحدثين يا آنسة ؟ فقلت وقد شجعني ارتباكه : هذا تلميذك . فقال مستغربااكثر هل تطلبين مساعدة يا آنسة ؟ فقلت : كلا ، لكن انت الذي تطلب ولي امره ، اليس من تلامذتك .
عبدالنعيم : يا آنسة مبروكة ...
مبروكة : لا تقاطعني . قلت ماذا . آه . آيه تطلع الى اخي وقال : الست من تلامذة القسم السنة الرابعة (أ) فقال اخي : نعم . اعتلت ابتسامة شفتيه وعادت مسحة من الاحمرار الى وجهه وقال : اعتذر يا آنسة لقد كلفت من طرف المدير بحراسة قسمهم فقط . فانا تلميذ في الاقسام النهائية فوجدت صعوبة في المهمة التي كلفت بها اذا لم يحترمني خاصة اخوك . اذ كنت حارس مرمى في فريق الحي سابقا . فهددته باصطحاب ولي امره فسكت . معذرة .. معذرة .
فخرجت من المدرسة وانا لا اتمالك من الضحكحتى

حسبني الناس مجنونة ..

عبدالنعيم : (بابتسامة تكلف) نكتة جميلة . غير انـك كررتها مرتين . اذ سبق ان قصصتها لنا في الشهر المنصرم . ونحن الآن يا آنسة في العطلة الصيفية .

مبروكة : آه . (متلعثمة) لقد اخلط علي الامر عوضا ان احكي لك قصة البارحة ..

عبدالنعيم : بالضبط . قصة البارحة .

مبروكة : (متذكرة) اووه .. آيه .

عبدالنعيم : يكفي من المراوغات . وهيا نسأل اسـئلة مركزة . اين ذهبت البارحة . الم تذهبي مثلا الى بيت المدير .. ؟

مبروكة : (مرتبكة) متى .. آ آ ، ماذا تقول ؟

عبدالنعيم : بيت المدير .

مبروكة : (متماسكة) أأعد هذا نوعا من التلفيق . اعلم ان كان هذا هو قصدك فاني لا اسمح به على فتاة هي انا ذات الشرف الرفيع . انا لست مثل ...

عبدالنعيم : لم اكن اقصد ما تعنيه في كلامك . لقد سألت فقط ان كنت قد ذهبت الى بيت المدير .

مبروكة : لمه ؟ هل انا مجنونة ؟ (فترة صمت ثم صارخة) ان كلامك هذا لا ينطوي الا على غرض خبيث . (متمشية) فانا لا ارى مبررا واحدا معقولا يدعوني للذهاب الى بيت المدير ..

عبدالنعيم : طيب ، لا تغضبي ارجوك . دعينا نعالـج الموضوع بترو وحكمة ، اذا كان عن المبرر فيوجد منه الشيء الكثير .

مبروكة : (مستشيطة) افصح عنه ماذا تنتظر .؟

عبدالنعيم : اخشى ان تكرري على مسامعي انك ابنة ..

مبروكة : (مقاطعة) لا تكرر ما سبق قوله .

عبدالنعيم : (ضاحكا) لو كان كل النساء مثلك لامسى شرف العائلات محفوظا في مجتمع انحطت فيـه القيم .

مبروكة : كلامك غامض . افصح

عبدالنعيم : ليس غامضا .. ولكنه تصور نفتعله نحن معشر البشر . (فترة صمت) الك علم بغياب المدير نهار البارحة عن المكتب ؟

مبروكة : (مرتبكة) في اية فترة ؟

عبدالنعيم : في الفترتين . الصباحية والمسائية .

مبروكة : لست ادري . ولكن لِمَ هذه الاسئلة ؟ ماذا يهمني من امر المدير ؟ لعلني كنت منكبة ...

عبدالنعيم : (مقاطعا) لا تتجنبي الحقيقة ..

حضرية : (متدخلة) لا تزعج الناس يا مخبر الشرطة .. لا ارى مبررا لطرح مثل هذه الاسئلة السخيفة خاصة منك انت الذي عرفت بالاستقامةوالاعتدال. ثم من اين علمت بغيابها !! (مرتبكة) عفوا بغياب المدير اذا كنت انت الآخر غائبا طيلة يوم البارحة .

عبدالنعيم : لقد وقعت . اذ قلت غيابها يعني انها كانت غائبة . اما اذا كان عن شخصي انا ، فهذا سـر المهنـة .

حضرية : هل لي ان اعرف ولو جزءا بسيطا من حياتك الخاصة . أانت هاوٍ لجمع اسرار الناس ؟

عبدالنعيم : كلا .. كلا .

مبروكة : كنت تقتفي اثري .. لماذا ؟ هذا عمل مشين ليس من شيم الشرفاء . كم مدحتك في حضورك وغيابك مشيدة بالخصال الحميدة التي تقوم عليها شخصيتك . لكن ، خاب فألي . (بصوت غليظ) اللعنة على سر المهنة هذا ..

عبدالنعيم : انا لست متأسفا عن خيبة فالك فيّ . لكن لي ان اسأل لِمَ انت ناقمة على سر المهنة .؟

مبروكة : لانه اضحى يؤول في غير صالحنا . بل اصبح وبالا علينا (فترة صمت) فمهما كان الموظف صادقا فانه لا يصدق خاصة اذا كان يود صون سره ، وسر المهنة المنوطة به ، فهو مضطر في هاته الحـال ان يضحي بهذه الاسرار على مذبح الاتهامات التي تلصق به ويتزلف بها لينقذ شرفه المكلوم .

عبدالنعيم : افهم انك صادقة . لا تنزعجي يا آنسة مني اذا قلت انه من العار ان تكون ثمة اسرار بين زملاء يمتهنون عملا واحدا . وقد استثنيت الاسـرار الشخصية التي لا ترتبط بالعمل .

حضرية : (متدخلة) رب عذر اقبح من ذنب . اترجاك ان تكف عن هذا الهذر السخيف . لانه نـوع مـن المراوغات البرئية البذيئة لشخص يجيد فن الكلام (تدور في المكتب) انك لم تتعرض لشخصي ولكن اسئلتك وتحقيقاتك تمس صديقة لي وهذا يعني انك تشك في سمعتها . ولا شك انك تتعـرض لسمعتي انا الاخرى كامرأة .

عبدالنعيم : (لحضرية) حدبك على صديقتك دليل على الخصال الحميدة التي تتمتعين بها . على كـل يا آنسة فانا لم اتعرض لسمعتك .. اترجاك ان تتجملي بالصبر حتى انهي الحديث مع زميلتـك الودودة . شرفك وشرفها مصونان . لقد اتفقنا على ايجاد حل لوضعنا المتأزم المتفاقم ، ولا يمكن ان نعثر عليه الا اذا تدارسنا علاقاتنا الخاصة بنوع من النزاهة . وانا لم اسأل عن الماضي البعيد وانمـا طلبت المستطاع فقط . سألت « مبروكة » عمـا فعلته البارحة .

حضرية : دعيه يتابع كلامه . ولا يعني هذا اني موافقته . ولكن لا يغرب عنك انه شخص ذكي .

عبدالنعيم : (متجاهلا) لشد ما تأسفت عندما رجعت الى المكتب ووجدته خاليا ليس به احد من الموظفين ؟ سألت البواب عن السر فقال لي : لست ادري . لقد كلفت بحراسة باب المكتب .

مبروكة : (بدهش) لا يوجد بها احد !! اعني الادارة ..

عبدالنعيم : اجل . واخبرني البواب ايضا : ان امراة تروح وتجيء طالبة مقابلة المدير او احد الموظفين .. فسألته عمن تكون ؟ واذا كان قد سبق له رؤيتها تتردد على المكتب من قبل ، لكنه نفى ذلك . لانها كانت متلفعة بملاءة سوداء .

مبروكة : من تكون لعلها مفتشة ..

عبدالنعيم : كلا ..

حضرية : (لعبدالنعيم) كيف عرفت . انها تقول لعلها ، يعني فيه احتمال . ربما تكون زبونة . الم يحدث مرة .. (متذكرة) لم تكن قد توظفت انت بعد في ذلك الوقت ...

عبدالنعيم : (مقاطعا) لكنني عرفتها . ليتها كانت مفتشة . انها امراة المدير ..

مبروكة : امراة المدير ..

عبدالنعيم : اجل ..

حضرية : اذا كانت امراته حقا لماذا تطلب مقابلة احد الموظفين ؟ .

عبدالنعيم : وهذا ما ادخل في نفسي الشك ، لكن عندما عرفت السبب بطل العجب ..

مبروكة : (خائفة) عرفت السبب . (باستغراب) لكنك لم تعرفها (متذكرة) لم يسبق لك رؤيتها . لقد طلبت الطلاق منذ وقت بعيد . يعني انها انفصلت ولم تعد تتردد على مكتبه (ضاحكة) انها امراة لعوب اذكى منك . ارجو الا تكون قد سلمت لها شيئا يخص المدير .. اياك .. ان تكون قد فعلتها .

عبدالنعيم : اطمئني ، لم اسلمها شيئا . لكنها كانت امراته فعلا لقد افشت لي بالسر الذي اتت من اجله .

حضرية : (متوجسة) ماذا قالت لك .. انك شيطان مارد ، هاو لجمع الاسرار ..

عبدالنعيم : شكت لي زوجها ..

مبروكة : (خائفة ثم متبادلة النظرات مع زميلتها حضرية) شكت لك انت .. ماذا فعل لها الم تنفصل بعد هل كان ما سمعناه دعاية .

حضرية : ماذا قالت ؟

عبدالنعيم : ان المدير عاشق .

مبروكة : عاشق من ؟

عبدالنعيم : لست ادري بالضبط ولكنها تقول انها موظفة من المكتب ..

مبروكة : (بدهش) موظفة ؟

عبدالنعيم : هي تزعم ذلك ..

مبروكة : تبدو هذه المراة غيور حتى شذت عن المألوف .. (ساخرة) لولا منصبه لعافته كل النساء ..

عبدالنعيم : الغيرة نزعة في الانسان منذ هبط آدم الى هذا الكون .. لكن لست ادري لماذا تتهمينها بالغيرة ، هل تعنين شيئا ؟

مبروكة : لانها منفصلة عنه منذ زمن طويل ، في هذه الحال تكون غيرتها في غير محلها ، ولا تفسير اخر لها سوى انها تطمع في مرتبه الكبير .

عبدالنعيم : لا .. لا يمكن ان نوجه الاتهام للناس هكذا بالمجان . ربما هو انفصال مؤقت ريثما تعود المياه الى مجاريها .

مبروكة : اخالفك الراي ، لاني لا ارى فيه شيئا يحبب . فهو ثقيل الدم ، اجش الصوت . غليظ الطبع ، وجهه لا يختلف عن وجوه القردة لولا المساحيق التي يطليه يوميا .

عبدالنعيم : (ضاحكا) أصل الانسان منحدر من القردة ..

حضرية : (متوترة الاعصاب) المهم ، اياك ان تكون قد صدقتها .

عبدالنعيم : كلا .. لم اصدقها ولن ..

مبروكة : (مقاطعة) انك مرتاب في واحدة منا ، لان زوجة المدير افضت لك بشكها في موظفة من موظفات المكتب . فلتصرح ..

حضرية : (زاجرة في غضب) مبروكة .. انت تشجعينه على اتهامنا . لا يحق له ان يشك فينا ..

مبروكة : زوجة المدير تشك في موظفة . وهذه الموظفة لا تكون سوى انا او انت ..

عبدالنعيم : ومن قال انها تشك في واحدة منكما . الموظفات كثيرات . الا يتردد المدير على ادارات كثيرة . اذا فمن ادرانا نحن ..

حضرية : ولو .. (لمبروكة) اياك ان تكرري هذه الكلمة اذا كان سهلا عليك ان تتهمي نفسك ، فالامر يختلف معي ..

عبدالنعيم : (متدخلا) لا تتعاركا

حضرية : ايه وبعد ماذا حكت لك ..

عبدالنعيم : كلام كثير .. لم افهم منه الا ان زوجها خدش كبرياءها . وستعثر على هذه المعشوقة ان عاجلا او اجلا .
وتقول ايضا انها تمعنت في ملامح وجهها جيدا ..

مبروكة : هل تريد الانتقام منها ..

عبدالنعيم : بلى ، ولكن لنحذرها منه (يطلع الى محيا مبروكة فيخاله مرتبكا متعكرا) ان وجهك قد اصفر . أانت مريضة ؟

مبروكة : كلا . ولكن أخشى ان تشك فيّ .

عبدالنعيم : لِمَه . ؟

مبروكة : لانها راتني ..

عبدالنعيم : راتك .. اين ؟

مبروكة : اخرج من البيت ، حاولت ان تستوقفني لكنني لم امكنها من ذلك .

عبدالنعيم : ما الذي اخذك الى بيت المدير ؟

مبروكة : المدير .. (باكية) لقد هددني وقاومته حتى تكسرت النصال على النصال . لكنني قهرت في

الاخير . وذهبت لاطبع له محاضرة في البيت ، لانه لا يريد ان يطلع عليها الموظفون بسبب الاسرار التي تحتويها . وكنت ادرك انها شبكة ليصطادني بها ويقودني الى مخدعه في البيت ، ففكرت في الامر جيدا ، واتخذت الاحتياطات الكافية لذلك حتى اذا ما حاول الاعتداء عليّ بقرت كرشه . لكنني لم اتمكن من اللقاء به ، لاني كلما تقدمت من باب بيته تقول لي الخادم انه مشغول عودي بعد ساعة ، ثم ساعة . (تبكي بصوت مرتفع) سأقدم استقالتي .. اقدمها فورا .. (تخرج قلما وورقة وتبدأ في الكتابة) ..

عبدالنعيم : هل تعتقدين انه الخلاص .. ؟

مبروكة : اجل .. ولو لوقت قصير ..

عبدالنعيم : انت مخطئة .. الاستقالة معناها انك تساعدين المدير على ان يتمادى في طغيانه . وتكونين شريكة له في الجرائم التي سيقترفها مع اخريات غيرك .. يتوجب عليك ان تبقي وتدافعي حتى يسقط . وتشمخين انت .

مبروكة : وشرفي ..

عبدالنعيم : شرفك له حديث اخر .. لنفرض انك منحته الاستقالة ، فانك ستواجهين نفس المشكل ربما يكون انكى من الاول .

مبروكة : ماذا تعني ؟

عبدالنعيم : ان تبقي في عملك لا تفكري في الاستقالة .. وبامكانك ان تحافظي على شرفك .

مبروكة : لا يمكن لضدين ان يلتقيا ..

عبدالنعيم : هذا الضد يجب بتره .. انه العضو المريض .

(فترة صمت) هل قابلت المدير ؟

مبروكة : كلا .. ولكن رأيت صديقتي « حضرية » تمرق من بيته . فجريت وراءها لاستوقفها لكنها ابت الوقوف . فخشيت من الخادم ان تكون قد خدعتني . فعدت الى البيت لكن من باب خلفي نفس الباب الذي خرجت منه صديقتي . وعند الباب اصطدمت بزوج المدير المنفصلة فانخلع فؤادي لرؤيتها ، فزجرتني بقوة وطلبت مني ان اعود من من حيث اتيت . امتثلت لامرها وابت الى البيت رأسا . اندسست في الفراش واطلقت العنان للبكاء.

(فترة صمت . تتركز الاضواء على مبروكة وهي تذرف الدموع) .

اللوحة السادسة

(ترينا هذه اللوحة الوجوم المخيم على الجميع . العم قويدر وصديقاه عبدالرفيق والصغير وهم متقوقعون في زاوية من المكتب ، ثم انظمت اليهم مبروكة باكية العينين . اما حضرية فكانت مطرقة براسها تبدو كالجثة لا تبدي حراكا . فلم يسمع في هذه اللحظات الا وقع اقدام عبدالنعيم وهو يذرع المكتب جيئة وذهابا متفكرا ..)

عبدالنعيم : (لحضرية) ارفعي وجهك ؟ ودافعي عن نفسك ، انك متهمة يا آنسة ..

حضرية : (ترفع رأسها بتمهل) بماذا .. بماذا ادافع اذا كانت الادانة لم ترحمني اذ جعلت مني مسحوقا تذروه الرياح .

عبدالنعيم : بماذا تبررين صراخك قبل قليل بانك شريفة ..

حضرية : الشريف يبقى شريفا لو مرغ انفه في التراب . وانا شريفة من اجل ذلك كنت اصرخ لانني مقهورة مغتصبة لا خيار لي فيما وقع . اذا كان لك مفهوم غير هذا فاسمح لي ان اقول انك تبني نظريات لا تؤمن بها وتطالب غيرك باعتناقها . وتشيد لك مذهبا متناقضا حتى لا تمسك من العضو الذي يؤلمك .

عبدالنعيم : انني لا اصدق ما اسمع . هذا ما كنت انتظره منك .. لقد فهمتك . وان كان عليّ فلا داعي ان تذكري لي شيئا عن ماضيك يكفي ما سمعت من عبارات فيه كل دلالة تدل على صدقك .

حضرية : بالرغم من ذلك سأحكي لكم قليلا من حياتي .

قويدر : (متوثبا من مكانه) انا .. انا الذي ادخلتها الى المدير منذ سنتين .

حضرية : وقابلت المدير الذي رحب بي ايما ترحاب. كانت ثقافتي بسيطة .

قويدر : بالضبط . لذلك خشي المدير ان تسقط في الامتحان .

حضرية : اذ لم تكن تفوز بهذه الوظيفة الا من كانت مؤهلة بالجمال الفتان ، وهذا ما وجدته مكتوبا على مذكرة عثرت عليها اخيرا في مكتبه ، كأنها قانون التوظيف . وشفع لي جمالي عنده واستعاض به عن الشهادة فادخلني فورا .

عبدالنعيم : هل اشترط عليك شروطا قبل ان تحظي بالقبول ؟

حضرية : كلا . لنفرض انه اشترط علي شيئا معينا فان سعة الفرحة بتوظيفي انستني كل شيء بل لم اعد افكر في شيء ..

قويدر : هذا صحيح لقد احضرت لنا في المساء كيلو من التمر الممتاز باروك التوظيف ، لقد ابهجتنا كثيرا في ذلك اليوم ..

حضرية : هذا ماقدرت عليه ، كنت اود ان اقدم شيئا اكثر من هذا ولكن ..

عبدالمنعم : الى هذه الدرجة ؟

حضرية : واكثر ، انت لاتدرك مدى يأسي الشديد وانا ارفض من طرف كل ادارة حللت بها . فعندما قبلت خشيت لحظتئذ ان اخسرها في المناقشة والجدال .

عبدالنعيم : كالفريق المتشبث بقشة هشة تتلاعب بهـا الامواج العاتية .

حضرية : انا يتيمة الاب ، وجدتني كبرى اخوتي واخواتي اذ كانوا قصرا ، وامي تحترق في اتون الجري وراء الخبزة كل هذا اضطرني اضطرارا للقبول .

عبدالنعيم : كان يجب الا تقبلي . لا يستبعد ان وراء هذا القبول المجاني غرضا خبيثا .

حضرية : قلت لك شلّ تفكيري ازاء هذه الفرحة التي غمرتني ، الا بعد ان تمرغت بين احضان المدير في هذه الساعة فقط اعترتني نوبة من الخوف،والندم. سألت نفسي لماذا ؟ .. كيف ؟ .. ومتـى ؟ .. وايقنت بعد هذه العملية التساؤلية ان الفرحـة كانت لي مخدرا طبيعيا استغله المدير لصالحه .. وراجعت نفسي لم تزودني الا بالخزي والعـار ، بالجريمة اللاصقة بي ..

عبدالنعيم : ومبروكة ..

حضرية : ماذا تعني ..

عبدالنعيم : لقد أوقعتها في شباك المدير ، او بالاحـرى حاولت ذلك ..

حضرية : كلا .. (تجهش بالبكاء) مبروكة عزيزة لدي ، لقد كنت فخورة بها لانها لم تستسلم بسهولة مثلي. (تنوح) لقد انقذتها من برائنه وانا التي خبرت الخادم بان المدير مشغول . وطلبت منها الا تسمح لاحد مهما كان بالدخول الا بعد ان اعود اليها .. (تبكي بصوت مرتفع ..) انا خاطئة .. خاطئة ..

عبدالنعيم : (مواسيا) لا تقولي هذا الكلام . لقد كان فوق طاقتك .. لا تبكي ، امسحي دموعك ..

(يتضاعف بكاء حضرية .. ثم تتقدم من العم قويدر وعبدالرفيق والصـغير ومبروكـة . وتجثو على ركبتيها وهي تجهش بالبكاء الى حد التشنج .. يتقدم عبدالنعيم من الزملاء .. ثم يقول متمتما :

سر المهنة.. (للجميع) أسمعتم ايها الزملاء .. ؟

(يتمشى في المكتب مطرقا يفكر ... في حين تتقلص الاضواء ..)

اللوحـة السابعـة

(نفس المنظر الذي مر علينـا في اللوحـة السادسـة ..)

قويدر : (ينهض من مكانه وهو ينفض ثيابه التي لصق بها الغبار .. كأنه من اهل الكهف .. يتقدم من عبدالنعيم) يعني ان لكل واحد منا حكاية . شارك في تأليفها وتمثيلها دون ان يدري . والآن بعد ما عرفنا كل الاسرار التي كان يخفيها كل واحد منا عن صاحبه . هيا بنا نختر لها عنوانا للتكملة المسرحية

عبدالرفيق : يبقى شخص واحد لم نعرف عنه شيئا .. تدلف امرأة ملفعة بملاءة سوداء . تقدمت من كرسي وجلست ، دون ان تطلب ذلك من احد . خلعت برقعها ، ثم امتدت يداها الى المـلاءة . نفضتها من على جسمها . فعرفها الجميع . انهـا امراة المدير ..)

حنيفة : (مبتسمة) مساؤكم سعيد .. ياجماعة .

(الجميع في صوت واحد)

مسـاء النور ياسـيدتي ..

عبدالنعيم : نهارك اسعد ياسيدتي ..

حنيفة : (تتقدم من حضرية ومبروكة ، تفرســت في وجهيهما جيدا .. ثم مضت الى باب مكتب المدير دقت عليه . سمع صوت المدير يترامى الى مكتب الموظفين يأمر الطارق بالدخول .. تمر لحظات ..)

عبدالنعيم : تفضلي ياسيدتي بالجلوس (يقدم لهاكرسيا)

حنيفة : لا .. لا شكرا . (تمر فترة وجيزة) ..

المدير : (خارجا من مكتبه مكفهر الوجه ثم لا يلبث ان تعلوه ابتسامة) من .. ا . هذه انت .. ادخلي .. ادخلي .

حنيفة : انا لا اريد ان ادخل الى مكتبك ليست لي حاجة في هذه الادارة ..

المدير : انت لست غريبة ..

حنيفة : بل انا كذلك .

المدير : لا تقولي هذا . انت زوجتي ..

حنيفة : كنت . أما الآن فانا حرة .

المدير : (مداريا حنقه) فلتكوني زبونة ..

حنيفة : لست زبونة . ولا زوجة ولا شيئا اخر ..

المدير : (بترحاب مفتعل) على كل شرفت الادارة بأيةصفة كانت .. لكن كلامك غريب لم افهمه ، لا استطيع ان انكر بالسهولة التي توفرت لديك انك ليست زوجتي .. حقا نحن منفصلان منذ زمن ..

حنيفة : (متجاهلة) هذه شهادة طلاق خذها ..

المدير : شـ .. شهادة ط.ط.طلاق ..

حنيفة : ان مدة الانفصال الاختبارية كانت كافية ، لقد كنت كذنبَ الكلب لا يستقيم اعوجاجه ولو وضع في انبوب القصب قرنا كاملا ..

المدير : لكن لم اسأل عن رايي في الطلاق ..

حنيفة : لقد سئلت . والدوليل انك اعترفت لي كتابيا عن ذلك في حالة ما اذا بقيت معوجا كان لي حق الطلاق.

قويدر : وأولادكما ياسيدتي ..

حنيفة : ليس لنا أولاد .

المدير : عاقر . لماذا تخفين الشمس بالغربال ؟

حنيفة : هراء . لقد تعمدت عدم الانجاب لاني لا ارغب في ذلك .

المدير : عاقر ، ودليلي على ذلك انني ترددت على عيادات الاطباء طلبا للانجـاب ..

حنيفة : لقد خدعت ، فانا سليمة ، وجهازي معافى من

الامراض، انهخصب فيانتظار البذرةالتي تلقىفيه.

المدير : (ساخطا) لماذا .. لماذا فعلت ذلك . ؟

حنيفة : لاني لا ارغب في انجاب ذرية معوجة من صلبك الاعوج . ان مدة الانفصال التي منحتها لك كانت كافية لتختبر نفسك وتثوب الى رشدك . لكن كان العكس تضاعف خداعك . حطمت نفوسا كانت تنتظر منك العون .

المدير : امنحيني فرصة اكفر بها عن اخطائي ..

حنيفة : الفرصة تمنح مرة في الحياة لكن نحن منحناها مرات ومرات ..

المدير : ارج . ج . ج .. وك .. آه ايه .

حنيفة : (زاجرة) لا ترطن .

عبدالنعيم : (لحنيفة) يعني ياسيدتي ان هذا الرجل (يشير الى المدير) سيلقى جزاءه .

المدير : (في غضب) صه . من امرك بالكلام . جزاء ..

حنيفة : (متجاهلة ومقاطعة) سيلقى جزاءه ؟

المدير : انت تشجعين وقحا على اهانتي .

حنيفة : انه ليس وقحا ياحضرة المدير ..

المدير : من يكون اذا ايه ..

عبدالنعيم : انا (يظهر له بطاقة) ...

المدير : (مقاطعا بتجاهل) من تكون ايه .. (ينظر الى البطاقة) انت .. مفتش . (يغمى عليه)

(الجميع بدهش)

مفتش .. مفتش ..

قويدر : (العبدالنعيم) إلك ثلاثة اشهر وانت متنكر . لم تنقذنا من اليوم الذي نصبت فيه .. ايه ..

عبدالنعيم : لقد كنت انتظر ان تفيقوا من سباتكم الذي طال . وضاعف في هذه الغفوة التي اصابتكم سر المهنة الذي كنتم تصرخون به في وجهي كلما حاولت ان افهمكم . اما عني فانا لست مفتشا ..

عبدالرفيق : بطاقتك مزورة !!

الصغير : انحيادي لا يسمح لي بالاتفاق معك لانك مزور وثائق . ومتنكر في شخصية غيرك .

عبدالنعيم : (ضاحكا) هذه بطاقتي . انا لست مفتشا ياجماعة .. انا مجرد طالب حقوق على وشك التخرج في الجامعة .

قويدر : لله درك من فتى ..

الصغير : لست مفتشا ..

عبدالرفيق : وكلام المدير ..

عبدالنعيم : هذه بطاقتي .. انا طالب ، لكن يبدو ان المدير لم يعد يفرق او يميز .

مبروكة : يعني ان لا سر لديك . طالب حقوق .

حضرية : (مقاطعة) يدخل في الوقت ويخرج في الوقت فلم يترك للمدير فرصةلامساكه من العضوالذي يؤلمه..

قويدر : لو كنا نتوفر على مثلك ..

حنيفة : كل .. كل واحد بامكانه ان يكون عبدالنعيم .. لم يبق لي يا جماعة الا ان اودعكم . (تمشي قليلا) قبل ان اذهب . هناك سر اخير لم اقله لكم .

قويدر : هل مازالت هناك اسرار ؟ ..

حنيفة : عبدالنعيم .. ابن عمي لا يعرفه المدير .. سر معرفتي به .. الى اللقاء ..

(الجميع يحيونها)

الى اللقـاء ..

خاتمة

(يضاء المسرح .. يبدو الفرح طافيا على وجوه الجميع)

(المنظر مكتب المدير .. كرسيه شاغرة لا يجلس عليه احد)

عبدالنعيم : لم يبق لي ياإخوتي الا ان تختاروا شخصا تثقون فيه : يقوم مقام المدير السابق .

عبدالرفيق : نحن راضون بالحل الذي تراه لنا .

حضرية : وانا موافقة .

قويدر : وانا ..

مبروكة : انت الذي بدات وانت الذي تنهي ..

عبدالنعيم : ما زلنا نقع في نفس الاخطاء . ياإخوتي انتم مسؤولون عن هذه الادارة . العمل تكليف . فلنختار شخصا نراه يصلح ان يكون رئيسنا . لانه لا يمكن ان نتعامل في فوضى .

عبدالرفيق : انت على حق ..

قويدر : انا اخترتك انت ..

عبدالنعيم : كلا ..

حضرية : من ترشح . ؟

عبدالنعيم : من نراه كفوءا نزيها ملتزما ..

الصغير : هذا الشرط لا ينطبق الا عليك ..

عبدالنعيم : خطأ .. مارايكم في العم قويدر ..

حضرية : (بضجة) اوافق ..

قويدر : هذا كثير ..

مبروكة : انا موافق ..

الصغير : وانا ..

عبدالرفيق : وانا ..

(الجميع) كلنا راضون ..

عبدالنعيم : (للعم قويدر) هيا اجلس مكانك . امرنا بمباشرة العمل ..

قويدر : انا .. آه ياجماعة ..

(الجميع يدفعونه)

قويدر : اشكركم ياجماعة . اغتنم هذه الفرصة حتى لا نضيع الوقت في الاجتماعات .. أوصيكم من الداء العضال سر المهنة .

(الكل يضج بالضحك) كفى ضحكا ، هيا للعمل .

(يخرجون الواحد وراء الآخر لمباشرة العمل)

(تتقلص الاضواء .. وتركز فوق لافتة كبيرة كتب عليها

ــ العمل تكليف وليس تشريفا ــ

ستار

الحركة المسرحية في قطر
الواقع والطموحات

ادار الندوة : علي مزاحم عباس

بدات الحركة المسرحية في « قطر » أولى خطواتها في أواخر الخمسينات فكانت أول امرها وكانت حركة ناشئة على شكل مشاهد تمثيلية ارتجالية ، يغلب عليها الطابع الكوميدي . وكانت تنقد بشيء من المبالغة والتهريج بعض مظاهر الحياة الاجتماعية غير الجوهرية ، او تقدم نماذج من الشخصيات المضحكة . ولم يكن لهذه المشاهد التي كانت تقدم باللهجة العامية في حفلات الاندية والمدارس والمعسكرات الكشفية ، قصد غير الاضحاك والتسلية .

اخذ يقود كل مجموعة تمثيلية رجل يتميز في العادة عن اقرانه بالقدرة الفنية . وفي أواخر الستينات أخذت تلك المشاهد تقترب من شكل مسرحي انضج وخاصة تلك التي كانت تعرضها المدارس الثانوية كمدرسة دار المعلمين ومدرسة الصناعة اللتين ضمتا عددا من المدرسين من ذوي الاطلاع على فن المسرح بفعل المشاهدة خارج « قطر » او نتيجة المتابعة الشخصية . فقدمت المدرستان اعمالا ذات قيمة واضحة لها بداية ووسط ونهاية . أخرج المدرس عادل عبدالغفار لمدرسة الصناعة ـ على سبيل المثال ـ مسرحية « مطلوب عمال » واخرج المدرس عبداللطيف سمهوت « صقر قريش » واعقبتها مسرحية « حلاوة الثوب رقعته منه وفيه » .

وكان محمد عبدالله الانصاري مدير دار المعلمين وقتذاك وجها فنيا بارزا ورائدا في مجال المسرح المدرسي . له فضل اكتشاف طاقات فنية عديدة اخذت تتبوأ مكان الصدارة في الحركة المسرحية . فقد التفت مجموعة من الشبان المحبين للمسرح من طلبة المدارس وخريجيها كونت نواة فرقة المسرح القطري والتي بدات عام ١٩٧٠ كقطاع خاص . وخرجت باعمالها من المدارس فقدمت « خارج من الجحيم » بالفصحى و « عانس » و « من تطول الغيبات » حتى اعترفت وزارة الاعلام عام ١٩٧٢ بالفرقة بعد ان اثبتت جدارتها .

ولما لم يكن للحركة الفنية في قطر أطار قانوني ينظمها او يضبط خطواتها ، فان أية مجموعة فنية تظهر الى الوجود وتثبت قدرتها على العطاء ، تنال اعتراف وزارة الاعلام وتحصل على مساعداتها المالية . وتعد فرقة مسرح الاضواء البؤرة الفنية الثانية التي برز نشاطها المسرحي متخذا صيغة المسرح الغنائي ـ الاستعراضي . لقد تشكلت الفرقة عام ١٩٦٦ واقتصر نشاطها أول الامر على الحفلات الغنائية والموسيقية بهدف أحياء التراث الفني في قطر وتطويره ، وخلق جيل مؤمن بالمبادىء والغايات السامية ويعمل على رفع مستوى الفن ـ هذا ما اعلنت عنه الفرقة أكثر من مرة .

وتخرج فيهذه الفرقة العديد منالمطربين والموسيقيين شكلوا اساس توجه الفرقة وانفرادها بتجربة المسرح الغنائي . ثم تشكل قسم التمثيل في الفرقة عام ١٩٧٥ سرعان ما اعترفت به الوزارة . وتوطد مركز القسم عام ١٩٧٧ بعد انضمام اعضاء « فرقة المسرح العربي »

الذين سبق لهم ان قدموا لعامين ماضيين اربعة اعمال بينها ثلاث لوحات فكاهية . وأقرت الجمعية العمومية للفرقة تغيير أسم القسم الى « مسرح الاضواء » ومزاولة العمل المسرحي الى جانب نشاطاتها في ميادين الغناء والموسيقى والدراما الاذاعية والتلفزيونية .

أما نواة فرقة « مسرح السد » فقد ولدت في نادي السد الرياضي الذي كان له نشاط اجتماعي وفني الى جانب الرياضة . ثم تشكلت الفرقة رسميا عام ١٩٧٢ .

وفي ١٧ تشرين الثاني (نوفمبر) من عام ١٩٧٥ انشيء المسرح المدرسي رسميا بعد ان كان مجرد نشاطات تلقائية . وتتولى أدارته وزارة التربية والتعليم ورعاية الشباب . ووضع نصب عينيه مسرحة المناهج والدروس اعتمادا على التاريخ او الادب الحديث او على النصوص العربية . فتشكلت فرق في معظم المدارس الابتدائية والثانوية بلغ عددها في العاصمة (الدوحة) وحدها خمس عشرة فرقة . وشهد حزيران (يونية) ١٩٧٦ أول مهرجان مسرحي مدرسي . اشتركت في احيائه ثلاث مدارس من مدارس العاصمة . واصبحت المسرحية جزءا لا يستغنى عنه من فعاليات المدارس الترفيهية والفنية . وفي العام التالي اقيم مهرجان اوسع لفرق المدارس ، كان من بين المسرحيات ما هو مكتوب باللغة الفصحى وأول مسرحية تتناول القضية الفلسطينية .

وفي تشرين الثاني (نوفمبر) من العام نفسه نظمت أول دورة لاعداد قادة التربية المسرحية . اشرف عليها خبير التربية المسرحية بدر الدين حسنين ذي الخبرة الواسعة في هذا الميدان ، اذ سبق وان استفادت منه كل من مصر والكويت وتونس . ألقيت في هذه الدورة محاضرات نظرية وعملية في المسرح ، اشترك في تقديم جانب منها زكي طليمات . وكان الغرض اضافة الى ما ذكر تعليم المدرسين كيفية مسرحة المناهج وتحويل القصة او أي أثر أدبي آخر الى تمثيلية قصيرة ذات هدف تربوي وتعليمي ، وتعليمهم كيفية تشكيل الفرق وتدريب اعضائها واخراج المسرحية .

وينصب تفكير القائمين على المسرح المدرسي في المرحلة القادمة في الوسائل الناجعة لاشراك اولياء امور الطلبة في النشاط المسرحي ، والخروج بالعرض المسرحي من المدرسة الى الاحياء التي تضم مجموعة مدارس . كما تنوي ادارة المسرح المدرسي اقامة أول مسابقة في تاليف المسرحية المدرسية التي تعتمد في موضوعها على المناهج المقررة او معالجة احد جوانب الحياة الاجتماعية في قطر بما يخدم الاهداف التربوية .

وانتقلت الحركة المسرحية الى مرحلة جديدة من حياتها بعد تشكيل قسم المسرح في « ادارة الثقافة والفنون » أحدى الادارات التابعة لوزارة الاعلام ، وذلك في تشرين الاول (أكتوبر) من عام ١٩٧٦ مهمته الاشراف على الحركة المسرحية وتنظيم شؤونها ومواسمها وتنظيم المهرجانات داخل القطر (لم يقم المهرجان المسرحي الاول الذي كان مقررا اقامته في شباط العام المنقضي) وتمثيل الدولة في الخارج، واستضافة فرق ووجوه مسرحية بارزة .

يضم القسم في الوقت الحاضر رئيسا ومساعدا وسكرتيرا ومخرجا متخصصا وفاحصا للنصوص وماكييرا . كان يقوم قبل انشاء القسم بهذه المهام مشرف واحد هو هاني صنوبر (من الاردن) .

تقدم الدولة لكل فرقة مائة وخمسين الف ريال قطري (ما يعادل ١٣٥٠٠ دينار عراقيا تقريبا) لتغطية نفقاتها السنوية ، على ان تقدم ما لا يقل عن ثلاث مسرحيات في الموسم مختلفة الشكل والمضمون . ويحبذ القسم تقديم المسرحية المحلية ثم العربية واخيرا الاجنبية .

واقام القسم اول ندوة عن المسرح العربي عام ١٩٧٧ عندما استضاف كلا من الدكتور محمد يوسف نجم والدكتور علي الراعي وسعد اردش . واستضاف فرقة مدينة تونس في ثلاثة من أعمالها ، سبق ان شهدها في العام الماضي جمهورنا ، وهي « سيدي بنيادم » لجولهيرم فيجويردو والتي ترجمها فيصل الياسري باسم « الثعلب والعنب » ومسرحية « اللغز » أو مسرحية « أنت اللي قتلت الوحش » لعلي سالم ، واوبريت « عطشان يا صبايا » .

ومن أجل ان تتعرف الحركة المسرحية على موقعها من المسرح العربي بادر القسم باشراكها بمهرجان دمشق للفنون المسرحية لعام ١٩٧٥ ، وذلك بمسرحية « مرة وبس » لعلي ميرزا (أحد مخرجي فرقة المسرح القطري)وتو لى مهمة اخراجها هاني صنوبر . قام القسم بانتقاء الممثلين المشاركين في المسرحية من بين اعضاء الفرق الثلاث (السد ، والاضواء القطري) . وانقسم الفنانون على انفسهم عند تقويم المشاركة بالمهرجان ، فمنهم من رأى انه من غير المناسب الاشتراك في المهرجان بعمل ضعيف المستوى ، وفريق آخر يرى ان المشاركة بحد ذاتها وبغض النظر عن مستوى المسرحية ، تعتبر تجربة مفيدة للحركة المسرحية القطرية لانها تعرف الفنانين بمواطىء اقدامهم بين اشقائهم العرب ، وتكسبهم عملية الاحتكاك والتفاعل ، وخبرة أكبر توظف لتطوير الحركة .

لقد اكتسبت الحركة بعد عام ١٩٧٥ دماء جديدة وفنية عندما دخل الساحة الفنية سبعة من الخريجين كممثلين ومخرجين ونقاد ومؤلفين درسوا الفن المسرحي في كل من مصر والكويت . من بينهم « أبو جسوم » وغانم السليطي ومرزوق بشير . وتعقد الفرق الثلاث التي انضم اليها الخريجون على المبعوثين الاخرين آمالا كبيرة . وتنتظر منهم ان يرفدوا الحركة بمزيد من الاختصاصات . وتتوضح أهمية هذه الظاهرة بشكل خاص اذا ما علمنا ان حداثة التجربة المسرحية في قطر تجعل من السهل بناءها على اسس اكاديمية سليمة عوضا عن التخبط في الاجتهادات غير القائمة على الدراسة العلمية .

من اعمال فرقة مسرح السد مسرحية « خلود » لمحمد مبارك العلي ومن اخراج مصطفى احمد ، و « السر المكتوم » لخليفة عبيد الكبيسي ومن اخراج أبو جسوم . وأخراج مصطفى احمد للفرقة « بيت الاشباح » لغانم آلسليطي و « علتنا فينا » التي أعدها مرزوق بشير و « مشاكل بالجملة » من تاليف المخرج نفسه . وقدمت الفرقة « المال مال ابونا » التي قام باعدادها سالم ماجد ، و « خميس في باريس » لسامي المناعي ومن اخراج بدرالدين حسنين ، و « نادي العزوبية » التي كتب احمد عبدالله حوارا للفكرة التي تقدم بها محمد مبارك العلي ، وقام باخراجها كمال محيسي ، كما قام باخراج مسرحية « من فوق هالله هالله » التي اعدها العلي عن مسرحية لمحمود دياب . وقدمت الفرقة الى جانب ذلك بعض «الاسكيتشات» للتلفزيون وتعتبر الفرقة ان « نادي العزوبية » من بين انجح اعمالها ، اذ استمر تقديمها ثلاثة عشر يوما . ولعل الجانب الاستعراضي في المسرحية هو احد عوامل ذلك الاقبال غير المعهود على مشاهدتها .

ومن الوجوه البارزة في الفرقة محمد البلم (رئيس الفرقة وأحد الممثلين البارعين فيها) وعبدالرحمن المناعي (المخرج) ومن ممثلاتها منى حسن ومريم الدخيل . ومن الممثلين عبدالله غنيان وصلاح عبدالله وعبدالله الحمادي وحسن عبدالله المطوع وغيرهم .

اما فرقة الاضواء القطرية ، فقد قدمت مسرحية « الطرار » وتعني الشحاذ التي عالجت ضعف الوعي الاجتماعي لدى البعض فيلجاون الى « الملة » لمداواة طفلهم المريض . وتناولت « الحب الكبير » لحسن حسين واخرجها ناصر القلاف ، ماضي قطر وحاضرها ومستقبلها اكتفى المؤلف باتخاذ موقف السرد والوصف للمراحل الثلاث من حياة المجتمع القطري . وتعتمد الفرقة ، خلافا للفرقتين الاخريين ، في اجتذاب الجمهور على الاتصال المباشر بالمتفرجين ومحاولة اقناعهم لحضور عروضها ، وقدمت المسرحية الغنائية « قيس ولبنى » التي اعدها حسن حسين عن التراث الادبي واخرجها مبارك خميس .

من وجوه الفرقة الفنية ناصر الكواري (رئيس الفرقة وأحد الممثلين البارعين فيها) وعلي سلطان وحيدر محمد ومحمد سعد الفاضل ومبارك خميس (ممثل ومخرج) وجبر احمد الفياض واحمد حسن زينل وعبدالعزيز ناصر وحسن حسين . ومن ممثلات الفرقة هدية سعيد العبدالله ومريم راشد الدوسري وغيرهم .

اما فرقة المسرح القطري فقد تشكلت عام ١٩٧٢ ، فقدمت حتى الان ما يقارب الـ ١٢ مسرحية منها « الجريمة » التي أعدها عبدالرحمن المناعي عن مسرحية انكليزية و « الخروج من بوابة الوهم » لمحمد المسلماني و « مرة وبس » و « أم الزين » و « سبع السبنبع » ومن بينها ما سبق تقديمه ضمن المسرح المدرسي . ولهذه الفرقة توجه نحو نقد غير مباشر للواقع الاجتماعي ، وسعي جاد لتقديم أعمال مستوفية شروط العمل الدرامي السليم .

ومن وجوه الفرقة علي ميرزا (رئيس الفرقة) وسيار الكواري وحسن ابراهيم ومحمد الكواري وعبدالله احمد وعلي حسن وغازي حسن ، ومن الممثلات زينة علي وسلوى عبدالله وهند وسلمى سالم وغيرهم .

توزعت مسرحيات هذه الفرق بين الميلو دراما والجادة والكوميدية في معالجتها للموضوعات الاجتماعية . ولكل فرقة كاتبها ومخرجها ، وان كانت هناك بعض اشكال التعاون البسيط بين الفرق خاصة فيما يخص مشكلة قلة العنصر النسائي الجيد .

● **علي :**
بأسم مجلة « الاقلام » نرحب بكم ، ويسعدنا ان نوصل صوتكما الى قراء المجلة الذين لا نشك في رغبتهم في التعرف على « واقع » الحركة المسرحية في قطر الشقيق و « الآمال والطموحات التي تحرك العاملين فيها خاصة وان ظروفا عديدة من بينها عوامل التجزئة حالت دون امكانية التعرف الكامل والدقيق على هذه الحركة الناشئة التي نأمل ان تكون رافدا خصبا في حياة المسرح العربي الى جانب شقيقاتها في أرض العروبة .

وحسب علمنا انه لم يسبق وان جرى التعريف بحركتكم المسرحية عبر صفحات اية مجلة عربية واسعة الانتشار . واذا كنا سعداء بتسجيل هذا اللقاء الادبي ، فان ذلك يعد وفاء من المجلة لواجبها والتزامها القومي تجاه حركة الادب والفن في وطنا العربي .

نبدأ ندوتنا بالسؤال عن مفهوم كل منكم لفن المسرح ؟ .

● **غانم :**
لكل انسان نظرته الخاصة تجاه الاشياء والظواهر. اعتقد ان المسرح كفن اجتماعي اداة « تغيير » و «تعليم» له ارتباطه بالانسان والتحديد انساننا العربي في قطر . وبهذا فانني اسحب اعترافي بأي فن مسرحي يخرج عن حدود هذه المهمة .

● **مرزوق :**
من وجهة نظري : المسرح احدى وسائل التعبير الاجتماعي ، بدأ في الاساس بالتعبير عن علاقة الانسان بالكون عن طريق الاغاني الدينية التي كانت تنشد خلال احتفالات الاغريق القدماء للاله ديونيسوس ، ثم تطور الى وسيلة للتعبير عن صراعات الانسان ، صراعه مع الالهة ، وصراعه مع نفسه ، وصراعه مع المجتمع المحيط به الذي كان يفرض عليه ـ في احايين كثيرة ضغوطات نفسية . والمسرح ـ أحيانا ـ مجال يتطهر الانسان به من هذه الضغوطات .

● **علي :**
ومكان « المتعة » في الفن المسرحي ؟

● **غانم :**
عندما يكون المسرح وسيلة او اداة تغيير فان ذلك لا يعني التغاضي عن جانب آخر هام هو « المتعة » ومع ذلك يبقى المسرح اداة تحريض نحو الافضل بنشر الافكار التقدمية . فأنا أؤمن بان الفن وسيلة وليس غاية تخدم الطموح نحو الاشتراكية . وهو حاجة وضرورة للانسان حاجته للماء والهواء ..

● **علي :**
وهذا يقودنا الى ان نسأل عن مفهوم كل منكم للنقد المسرحي ؟

● **مرزوق :**
النقد المسرحي هو تقويم للعمل الفني الابداعي وتحليله تحليلا علميا دقيقا بمقاييس نقدية متفق عليها .

● **علي :**
هناك مدارس او اتجاهات نقدية لكل واحد منها مقاييسه ؟

● **مرزوق :**
ارى انه ينبغي ان يكون لكل ناقد اتجاه او مدرسة لها مقاييسها وان تقويم العمل ينبغي ان يصدر اساسا من خلال العمل نفسه وليس من افتراضات خارجة عنه .

● **علي :**
فهل يعني الا تكون للناقد نظرية او منهج يعتمد على اسسه في التقويم ؟

● **مرزوق :**
كلا ، لا اقصد هذا ، فانني ألتزم بالمدرسة الجديدة او الحديثة في النقد التي تبلورت عام ١٩١٩ على يدي الشاعر والناقد الانكليزي ت.س. اليوت وهي المدرسة التي ترجع تاريخيا الى المدارس الكلاسيكية والقديمة .

● **علي :**
هل تعتقد ان نظرية اليوت في المعادل الموضوعي مناسبة في التطبيق على واقعنا المسرحي العربي ، ولنأخذ واقع المسرح في قطر على سبيل المثال .

● **مرزوق :**
لما كانت التجربة المسرحية في الوطن العربي هي

تجربة مأخوذة عن الحضارة الاوربية ، ولم تستطع حتى الان ان تكتسب هويتها العربية الخاصة والمتميزة فاننا مضطرون في هذه الحالة للاعتماد على المدرسة الغربية في النقد .

● علي :

وهذا يقودنا الى ان نتساءل لماذا اعتمدت المدرسة الحديثة كما سميتها دون غيرها من المدارس النقدية ؟

● مرزوق :

لانني اعتقد ان مهمة الناقد ليست رصد تاريخ حياة المؤلف ، فهذه المهمة متروكة للمؤرخين ، كما ان مهمته ليست الغوص في اعماق نفس المؤلف ، فهذه المهمة هي الاخرى متروكة لعلماء النفس ، اذ ان ما يهمني – كناقد – النظر الى العمل المطروح امامي كما هو وتحليل علاقات الشخصيات المسرحية وطرحها للمقارنة بما سبقها من اعمال مسرحية مشابهة . هذه الطريقة تعطيني – كناقد – حرية في التنظير والتقنين اكثر مما تتيحه لي المدارس النقدية الاخرى .

● علي :

وماذا ترى بخصوص استفادة « النقد » من انجازات العلوم الاجتماعية كعلم الاجتماع وعلم النفس ، بل ان هناك فرعا حديثا هو « علم الاجتماع الادبي » فرعا آخر هو « علم النفس الادبي » فما هو موقف الناقد من هذه التطورات ؟

● مرزوق :

يمكن للناقد الاستفادة من دراسات علماء الاجتماع والنفس في « تحليل الشخصية المسرحية » ولكن دون ان تسيطر عليه او تجرده من مهمته وصفته وتحوله الى عالم اجتماع او عالم نفس .

● علي :

تطرقت في لاكثر من مكان عن (الشخصية) كمادة أساسية في التحليل النقدي . غير ان مسرحيات كثيرة لا تقوم على « الشخصية » بل على « الفكرة » كما في المسرح التسجيلي على سبيل المثال .

● مرزوق :

عند تطبيق المنهج الجمالي على المسرح التسجيلي ، فان ذلك يدلنا على ان هذا النوع من المسرح وقتي ينتهي تأثيره بانتهاء الحدث الذي عالجه كما في مسرحيتي بيتر فايس « حديث في فيتنام » و « انشودة انغولا » وتتحول المسرحية التسجيلية الى كتاب في التاريخ ، ومع ذلك فليست المسرحيات التسجيلية كلها خالية من الجوانب الجمالية التي تهمني كناقد .

● علي :

ترى ، ما هو مفهوم الزميل غانم للنقد المسرحي ؟

● غانم :

ارى ، ان النقد المسرحي هو تحليل المسرحية وفك رموزها للمتلقي بما يفيد وعيه ويفيد المؤلف والمخرج وكل العاملين في المسرحية ، وعلى اية حال فان مفهومي عن « النقد » يرتبط بمفهومي عن المسرح كما اسلفت في الاجابة .

● علي :

وما هو تقييمك الشخصي لواقع النقد في قطر ؟

● غانم :

لا يوجد حتى الان ناقد مسرحي متخصص خرج من تحت معطف المسرح ، اما الكتابات التي ظهرت حتى الان ، فهي كتابات صحفية محصورة داخل حدود التحامل او المجاملة . ان كان البعض يكتب عن نية صادقة ، الا ان النقد بشكل عام يصدر عن غير دراية بالنقد او المسرح كفن . نأمل ان يتغير هذا الواقع بعد ان دخل الساحة اناس متخصصون في النقد ..

● علي :

وما هو تقييم الاستاذ مرزوق لواقع النقد المسرحي ؟

● مرزوق :

في العادة ، ان العملية الابداعية تسبق العملية النقدية ومرتبطة بها . وفي حالة غياب العمل الابداعي فلا ضرورة للنقد . اننا نفتقر – في قطر – الى العملية المسرحية الابداعية بحيث يتيح لنا « الكيف » و « الكم » فرصة ممارسة النقد .

● علي :

ولكنك مارست النقد المسرحي التطبيقي ؟

● مرزوق :

هذا صحيح ، مارست النقد عندما وجدت امامي العمل الابداعي . اما اذا ما غاب العمل الابداعي ، تكون مهمة الناقد توجيه حس الجماهير وتوعيتها باهمية المسرح لمجتمعنا .

● علي :

هل يمكن ان تعطينا امثلة من اعمال تراها «ابداعية» في المسرح القطري ؟.

● مرزوق :

ارجو ان اوضح اول الامر ان القصد من كلمة « ابداعية » ان العمل بمواصفات جيدة ، بل اعني ان العمل هو « مؤلف » (بضم الميم وفتح اللام) كمسرحية « الجريمة » من تأليف عبدالرحمن المناعي ومن اخراجه ايضا ، وقدمتها فرقة المسرح القطري . تعتمد المسرحية على الحبكة البوليسية وتثير حولها بعض المشاكل

الاجتماعية في قطر . واعترضت ـ في حينه ـ على بعض جوانب الضعف في المسرحية ، فالشخصيات غير مدروسة جيدا ، وكثرة المشـكلات التي طرحها المؤلف لا تتيح للمشاهد العادي فرصة كافية لاستيعابها دفعة واحدة اضافة الى ضحالة المعالجة التأليفية . كما اعترضت ايضا على تقليدية الاخراج غير المناسبة لنوعية عمل يحتمـل التشويق والاثارة .

● **علـي :**
ولكن المسرحية وكما عرفت مقتبسة عن مسرحية « زيارة المفتش » الانجليزية فهي بالتالي ليست تأليفا قطريا أصيلا .

● **مرزوق :**
لقد أخذ المؤلف فكرة المسرحية الانجليزية وصاغها صياغة جديدة بعيدة عن الاصل بحيث اكتسبت طابعـا محليا .

● **علـي :**
وما هـو موقف المسـرحيين من النقـد والنقاد بايجابياتهم وسلبياتهم ؟

● **غانـم :**
يطمح المسرحيون عموما الى نقاد يتفهمون العرض المسرحي . وهم ينتظرون ان يبصرهم النقاد بطبيعـة المسـرح ووظيفته ، وان يمهـدوا الارض لاستقبال الابداعات .

وقد برزت في الفترة الاخيرة بعض الظواهر الايجابية في العلاقة بين المسرحيين والنقاد . فالتعاون بين الطرفين لتطوير العمل المسرحي يعكس رغبة مشتركة لدفع العملية المسرحية للامام . فتجري استشارة الناقد عند اختيار الفرقة لنص ما بل انه في الحقيقة يتخذ مستشارا ادبيا، يبادر احيانا الى اختيار نص يعتقد انه مناسـب لظروف الفرقة وتوجهاتها . ويساهم النقاد من خلال اللجـان الثقافية للفرق المسرحية باقامة الندوات عن المسـرح والقاء المحاضرات .

ومن الظاهر السلبية التي يعيشها النقد هي قلة النقاد المتخصصين الذين يكون لهم دور فاعل في صميم المجموعة المسـرحية ويسهمون في بلورة صيغة فنيـة مستقرة كما هو حاصل في العراق ، ويجدون مسارها ، ويشاركون في وضع اطار علمي للانتاج المسرحي . ان وجود الناقد داخل اية فرقة يؤدي الى كسر الحـواجز بين طرفين من اطراف الحركة المسرحية اضافة الىعملية التأثر والتأثير المتبادلة .

ومن السلبيات التي تبرز في التطبيق هو الانحياز العاطفي الذي ينجرف اليه الناقد عند الحكم على عرض لنص في اختياره ، او شعوره بالاحراج امام فرقته .

● **مرزوق :**
ان لانضمامي لفرقة مسرحية مزايا ايجابية ، اذ ان نقدي لا يقتصر على العمل عند عرضه للجمهور ، بل ان ملاحظاتي النقدية تنصب على النص منذ دخوله بـاب الفرقة حتى وصوله الى خشبة المسرح ، فأحاول ـ جهد الامكان ـ تطوير العمل . وهذا لا يمنع من الكتابة عن العرض المسرحي .

● **علـي :**
لمـاذا ؟

● **مرزوق :**
لان العمل اتخذ ابعادا اخـرى غير « الكلمة .. ودخل مجال « التطبيق »

● **علـي :**
أليس وجود الناقد داخل الفرقة عضوا فيها ، نوعا من الاحتواء ؟

● **غانـم :**
من المؤكد انه الاحتواء بعينه ، الا ان طبيعة المرحلة الحاضرة لحركتنا المسرحية تتطلب ان يكون الناقد عاملا مسرحيا داخل الفرقة ، وعليه ، بوعيه وارادته ، ان يحل هذا الاشكال .

● **علـي :**
هل يمكن الحديث عن تجربتكم الشخصية بهـذا الصدد ؟

● **غانـم :**
في البدء انضممت الى فرقة مسرح السد ، غير انني تركتها حينلم أجد فيها الجو المناسب لافكاري ووجهات نظري ، فقد عشت تناقضا حادا بين ما أؤمن به وبيـن التزامي الادبي تجاه الفرقة ، فلم أجد مفرا من الانتقال الى فرقة المسرح القطري حيث التقيت بشبان مسرحيين تجمعنا اشياء كثيرة . واخذت أؤدي دورا ثقافيا اكبر مما كنت افعل في السابق .

هل استطاعت الحركة المسرحية رغم قصر عمرها ان تثبت اسسها الخاصة والمتميزة ؟

● **غانـم :**
ان الخامات البشرية ، بايجابياتها وسلبياتهـا ، متوافرة ، وكذلك الدعم المادي من الدولة الذي يغطي نفقات انتاج كل فرقة خلال موسمها « يبدأ الموسم في كانون الثاني (يناير) وينتهي في ايلول (سبتمبر) »ويبلغ هذا الدعم ثلاثين الف ريال للمسرحية الواحدة (حوالي ٣٠٠٠ دينار) عدا أيجار المقر الذي تتحمله الدولة ايضا . وتدفع خمسة الاف ريال للساعة الواحدة عند تسجيل المسرحية تلفزيونيا ، والايرادات غير خاضعة للضريبة . والمسرح جزء من الحياة الثقافية ـ أردنا او لم نرد ـ

بالرغم من كل هذا فان الحركة المسرحية عندنا لم تخلق مقوماتها او أسسها السليمة .

● **مرزوق :**

اعتقد ان حركتنا المسرحية لم تبلغ بعد هذا المستوى . فما زال مسارها في خط بياني متذبذب صعودا أو هبوطا . وهي ما زالت تفتقر الى المؤلف المسرحي المؤمل . ولا اريد بهذه الملاحظة الحط من قيمة المحاولات التي سبق وان ظهرت . وارجو ان يحقق الخريجون شيئا من النجاح . كما ان ليس غرضي الانتقاص من قيمة الجهود الخيرة التي بذلك لتطوير الاخراج .

● **علي :**

هذا يقودنا الى ان نسأل : ماذا قدم المسرح منذ تأسيسه ؟

● **مرزوق :**

لا يصح ان نقيم انجازات القسم خلال هذه المدة القصيرة ، اذ تأسس القسم عام ١٩٧٦ . الا اننا نلمس لدى القسم طموحات كبيرة ، وننتظر منه كمسرحيين ، الكثير .

● **علي :**

هل درس القسم واقع الحركة واشكالاتها او حدد لها برنامجا .

● **مرزوق :**

للاسف الشديد ، لم يقم القسم بهذا . ولعل ذلك يرجع اصلا الى محدودية مسؤولياته . فينبغي — على الاقل — رصد تاريخ المسرح في قطر ، فمن خلال هذا الرصد يمكن اكتشاف امكانيات تطوير المسرح .

● **علي :**

ما هو الدور الذي تقوم به وسائل الاعلام المختلفة تجاه الحركة المسرحية ؟ .

● **غانم :**

ان دور وسائل الاعلام تجاه المسرح لم يكن مسرا او مفيدا لدرجة كافية . فالتلفزيون يسيء الى المفهوم الذي ننشده للمسرح كوسيلة ثقافية تعليمية ، فهو يواصل عرض مسرحيات كويتية ذات طابع تهريجي ومسرحيات مصرية مبتذلة . واذا كان دور الاذاعة افضل من التلفزيون فان مرد ذلك يرجع الى تنويع البرامج وليس عن تخطيط مرسوم اما الصحافة فان دورها غير فعال وان حاولت نشر الثقافة المسرحية ومتابعة النشاط المسرحي في قطر .

● **علي :**

اي دور اداه المسرح في نقد الواقع الاجتماعي في قطر ؟

● **غانم :**

المسرح غير منفصل عن الواقع الاجتماعي سلبا او ايجابا . في بلادنا يقوم فاحص النصوص المسرحية بتحجيم هذا الدور او توجيهه في اتجاه مضاد لما يريد المؤلف او الفنان . حتى باتت تنطبق على المؤلف المسرحي الصورة التي رسمها الناقد المعروف د. علي الراعي حين قال في ندوة نظمتها له وزارة الاعلام ، ان الرقيب في العالم العربي خلق داخل الكاتب المسرحي رقيبا آخر ! واصبح المؤلفون يكتبون ونصب اعينهم فاحصو النصوص البالغ عددهم عشرة او يزيد .. متسائلين عن المباح والمحظور ، بل ويتساءلون عن مصير العرض في الليلة التي تسبق ليلة العرض على الجمهور « جنرال بروفة » اذ كثيرا ما كان مصير العمل مؤسفا اذ يحجب عنه النور. هذا ما حصل مع مسرحية « المال مال ابونا » من اعداد سالم ومن اخراجه ، ومسرحيتي « زمان الصمت » .

واصبح هناك واقع على المسرحيين البحث عن وسيلة يلتفون بها تضمن وصول اعمالهم من خلال اضيق فجوة . ومن المحزن ان يكون الحل اعمالا استعراضية مسلية لا تمس حياة الناس ، او تقديم اعمال عالمية بعد اعدادها بما لا يتعارض ورغبات الفاحصين كاعداد مسرحيات لموليير ومسرحيات ابسن الاجتماعية ، وبعض اعمال شكسبير او المسرحيات الكوميدية الخفيفة ، أو اللجوء الى التراث بقصد ايصال بعض الاسقاطات كما في « المغني والاميرة » المقتبسة عن الف ليلة وليلة ومن تأليف عبدالرحمن المناعي ومن اخراجه . ومن المتفق عليه ان المسرح لا يعيش سليما معافى من غير حرية التعبير . وانا بهذا الصدد متشائم من مستقبل الحركة المسرحية عندنا .

● **علي :**

ما هي ابرز الهموم او الموضوعات التي تناولها المؤلفون ؟

● **مرزوق :**

من خلال الاستقراء السريع لما شهدته السنوات السبع الماضية فانه لم تمس سوى بعض المشاكل الاجتماعية ذات العلاقة بالعائلة كمشكلة ارتفاع « مهر » الزواج ومشاكل الطلاق وتفكك الاسرة ولم تعالج القضايا الخطيرة والاساسية كالمشاكل التي ترافق عادة «التنمية» كطغيان التطلعات المادية على الحياة وتسلل البيروقراطية في حياتنا الاجتماعية وغيرها ...

● **غانم :**

ان عدم استمرار راي كاتب مسرحي في عطاءاته يدفعني الى التحفظ في اصدار الموضوعات التي ذكرها الزميل مرزوق هي ابرز ما عولج وهي مشاكل تقليدية بعيدة عن همومنا المحلية او العربية . اما الاشكال التي صبت فيها تلك الموضوعات فانها لا ترقى الى المستوى الفني الرفيع . ومما يلفت النظر ان هذه الموضوعات ليست بعيدة عن الهموم والتطلعات البورجوازية الضيقة. وان سعي المؤلف والمخرج عندنا لتلمس خطى المسرح الكويتي والابتعاد عن هموم الناس العاديين والتأثر « بالفارس » المصري ، مما يصيب حركتنا بالضرر .

● **علي :**

ماذا قدمت الفرق الاهلية من نصوص المسرح العربي؟

● **غانـم :**
عرضت لعزيز اباظة مسرحية « قيس ولبنى » . وفي رأيي ان اباظة ليس كاتبا مسرحيا مناسبا لعصرنا واحتياجاتنا ، فهو شاعر كتب للمسرح ولكنه لم يكتب مسرحية شعرية ، وواضح الفرق بين الاثنين الشعر المسرحي والمسرح الشعري . وهو غير مناسب مضمونا ايضا ، لانه فات أوانه . وقدمت « البيت القديم » لمحمود دياب بعد « أعدادها » وسميت « من فوك هالله هالله » وقدمتها فرقة مسرح السد . وجرت محاولات لتقديم نصوص افضل اصطدمت بالرفض كمسرحيتي علي سالم « أنت اللي قتلت الوحش » و « بير القمح » ومسرحية « راس المملوك جابر » لسعدالله ونوس .

● **علـي :**
ماذا قدم المسرح القطري للقضايا القومية ؟

● **مرزوق :**
الحقيقة ، وهذا اعتراف مؤسف ، ان مسرحنا مقصر في هذا الميدان ، وفي اعتقادي انه افراز طبيعي لواقع ومرحلة ، يرافق اية حركة ناشئة لابد وان تلتفت أول امرها الى مشاكلها المحلية . ومع ذلك فقد ظهرت مسرحية « الى أين » التي سخرت من خلافات « الامة العربية » بشكل مسطح !

● **علـي :**
ما هو تصوركم عن كيفية تحقيق هوية متميزة للمسرح العربي ؟

● **مرزوق :**
اجـد من الضروري ان نطرح على انفسنا هذا السؤال : هل ان الاشكال الاوربية التي عالج بها المؤلفون العرب موضوعاتهم لم تعد مناسبة لتجربتنا المسرحية ؟ في اعتقادي ان الاشكال التي استخدمت خلال السنوات المنصرمة من عمر المسرح العربي ، حققت نجاحاتها النسبية ، يبقى الشيء الاساس هو « المضمون » مهما تعددت الاشكال ، فينبغي ان يكون عربيا عندما تحتويه الاشكال الاوربية . وتبقى محاولة البحث عن هوية عربية للمسرح مشروعة وانا اتحمس لها واؤيدها حتى يكون لنا مسرح عربي نعتز به ونفخر كما تعتز الامم الناهضة بمسارحها ، وبهذا الصدد ادعو ان يكون بـاب الاجتهاد مفتوحا لكل المحاولات الجادة والمخلصة .

● **علـي :**
ما فهمته انك تفصل « الشكل » عن « المضـمون » ويخيل لي انك ترى الاشكال هي قوالب جاهزة تصب فيها المضامين المختلفة . ترى ما هو فهمك لقضية العلاقة بين الشكل والمضمون ؟

● **مرزوق :**
في متناول الكاتب المسرحي ــ عادة ــ امكانية اختيار الشكل الفني المناسب ، وهناك مضامين تحتمل اكثر من شكل في معالجة المسرحية الواحدة . ففي عصرنا لا وجود لمسرحية من مدرسة ما الى حد التطابق الكامل . وللكاتب الحق في الاستفادة من الاشكال كافة .

● **علـي :**
اليست عندنا مسرحية كلاسيكية خالصة ؟

● **مرزوق :**
كـلا .

● **علـي :**
طيب ، اين تضع مسرحيات أحمد شوقي وعزيز اباظة مثـلا ؟

● **مرزوق :**
انها ترتبط بمدارس الشعر اكثر من ارتباطهـا بكلاسيكية المسرح .

● **غانـم :**
من وجهة نظري ، ان المسرح فن وافد الى وطننا العربي ، ولكن ينبغي تأصيل هذا المظهر الحضـاري في حياتنا . والتأصيل يحتاج الى فترة زمنية طويلة وممتدة وان العودة الى التراث واستلهامه مسرحيا تفضي الى جانب وسائل أخرى الى تأسيس مسرح عربي الهوية . اما من حيث المضمون فالانسان واحد في جوهره وقضاياه الكبرى . وتعتبر أعمال الصديقي والعلج في المغرب وونوس في سوريا ويوسف ادريس في مسرحية « الفـرافير » وغيرها تصب في الجانب التطبيقي لهـذه الدعوة ، وان الكتابات النظرية التي طرحت للحكيم في كتابه « قالبنـا المسرحي » وابحاث د. علي الراعي رائدة في هذا السبيل وما زلنا نحاول ونبحث ونسعى بدأب لبلوغ هذا الهدف ولا أدري عم ستتمخض هـذه المحاولات . ولا انسى الاشادة بمسرحية « كان يا ما كان » في استفادتها من التراث الشعبي وتوظيفه لبريخت بصيغة محلية عراقية .

● **علـي :**
جرى الحديث عن المؤلف والمخرج والنص ، فهل هناك اشكالات اخرى تعاني منها الحركة المسرحية ؟

● **مرزوق :**
من الاشكالات المسرحية التي تبهض كاهل الحركة، قلة العنصر النسائي الكفء ، والافتقار الى خشبة مسرح نظامية . وان مسرح نجمة هو المسرح الوحيد وغـير مؤهل للعرض المسرحي ، من المنتظر ان يحل المسـرح الجديد الذي سينتهي بناؤه قريبا ، جانبا كبيرا من هذه المشكلة .

● **غانـم :**
ومن مشاكلنا عدم وجود « جمهور » مسرحي ، عندنا متفرجون بينهم قلة تواظب على مشاهدة المسرح عن رغبة وتصميم . هؤلاء المشاهدون يذهبون للمسرح ليشاهدوا مسرحية « كويتية » يقدمها فنانون «مظربون» لان النموذج الاوحد لهم هو المثال الكويتي . علينـا كمسرحيين ان نغير هذا الفهم للمسرح وهذا الـذوق السائد بتقديم اعمال تنبض بالواقـع العربي ، في قطر أو غيره .

حوار مع نجيب سرور

عصام الغازي



وكما احتضن طين مصر الخصب جثمان أوزوريس ابنها وحبيبها ونبضة قلبها الجارة .. احتظن جثمان « نجيب سرور » فتاها العبقري .. وفلذة كبدها النقية وصيحتها المدوية من اجل الحق والحرية .. وقرات مصر نعي فنانها المبدع في سطرين مزويين بجريدة الاخبار كانه ما عاش حياته طـولا وعرضا وعمقـا يحترق حبـا لمصر .. ولكـي ياخذ بيدها الى النهار مع الاجيال الزاحفة تحمل لقاح الثـورة في الدماء وتحمل حلـم الفجـر في العيـون .. مات نجيب سرور ، وكان في سباق رهيب مع الموت ،و كانت الافكار تنهمر منه بغزارة .. كان يريد ان يقول كلمته قبل ان يمضي .. وقد قالها .. وكان حلمه أن تعيها الاجيال وتستوعبها ..

نشر نجيب سرور أربعـة دواوين شعرية كان أهمها « التراجيديا الانسانية » . ورحل قبل أن تمتلىء عينيه بديوانه الاخير « فارس آخـر زمن » ..

وكتب للمسرح رائعته الخالدة « ياسين وبهية » ورحل وهـو يحلم بأن يرى « قولو العين الشمس » التي عرضها المسرح القومـي منشـورة في كتاب .. وأن يرى « منين أجيب ناس » التي أصدرتها دار الثقافـة الجديدة معروضـة على المسرح ...

وسافر البطل التراجيدي العظيم الى بلاد لا تحصى عليـه فيها خطواته المقتحمة الجسوره .. ولا يفرض الحصار على ابداعه فيها .. سافر التراجيديان المبدع الى عالم يخلو من الزيف والحقـد والخيانة .. عالم من الحب الحقيقي الذي كان يتوهج به في حياتـه ويمنحه لكل الاجيال الجيدة التي ستبقى تتغنى به .. مناضلا وفنانا وانسانا .. وتبقى له في عنق هذه الاجيال أمانة نشر أعماله التي لم تنشر ، واعادة نشر مسرحياته واطلاق اسمه على أحد مسارح الدولة ، واحدى الفرق المسرحية الجادة .. ان نجيب سرور لم يكن شماعا عابرا في ضمير مصر .. انما كان صوتها القوى ، وعيونها اليقظة .

جلسنا معا في « أتيليه القاهرة » .. قبل أن يقرر السـفر لقضاء عطلة عيد الفطر مع أخيه بدمنهور حيث اشتدت عليه وطاة المرض فبقى هناك الى ان عاد ميتا الى قريته « أخطاب » التي ولد بهـا منذ ما يقرب من خمسة وأربعين عاما .. تماما كما عاد السياب الى « جيكون » .

* قلت له : ربما كنت أول شاعر وفنان قرأ نعيه وهو حي ـ (وكان قد أشيع نبا موته أثناء وجوده بمصحة الامراض العقلية وتناقلته بعض الصحف العربية وكتبت رثاءه) ـ فماذا كان احساسك وانت تعيش هذه اللحظة المستحيلة ؟ ..

ـ فكر طويلا ثم قال :

لقد حزنت وفرحت في آن واحد .. حزنت لان الموت في حد ذاته ليس شيئا مبهجا ، وطالما واجهت مشكلة الموت في جميع اعمالي النثرية والشعرية ، وكانت عقدة الموت تشكل لدىّ لغز ابى الهول الرهيب لان حبى للحياة لا نظير له ، ولان تجربتي مع الموت طويلة ومهولة ومرة .. هذا من الناحية الفلسفية ومن الناحيـــة والوجدانية على السواء ، ولكني وبعد الاربعين بدات أتحرر من سلطان تلك العقدة الصعبة . كيف .. ولماذا . هذا ما سجلته أيضا ويكاد يكون بالتفصيل في جميع اعمالي مما أترك امره للنقاد في حياتي او بعد مماتي .. اما بهجتي لنشر نعي وانا حي أعيش في مستشفى المجانين .. ثم تناقل الخبر بين الصحف والمجلات في الخارج بالذات ، فلقد ودعني الرفاق بمقالات ومرثيات لم أكن لاحلم بأن اراها ميتا .. لان الميتين لا يقرأون ولا يرون ، يومهـــا عرفت وانا أعاني العذاب انني انسان ، وانني لســـت زائدا عن الحاجة ، وان ورائى وامامى رفاقا يتمتعون بالوفاء للكلمة ولشرف الكلمة ، وان الكلمة لا تموت ولا ينشر لها نعى .. اما نحن فراحلون وهذا ما لا شك فيه .

ثم ان تسمع وانت حى رأى الناس فيك فيما لو « مت » هذا أمر مبهج الى ابعد الحدود ، لان الناس يقولـــون الحقيقة في حق الميت ، ويلجاون الى النفاق في حـــق الاحياء . اذن لا شبهة هنا في النفاق او المجاملة ، ولا مصلحة لاحد في هذا انما هي الاصوات الشريفة التي لابد ان تصرخ بالحقيقة حتى بعد الوف السنين من مـــوت الكاتب أو الشاعر أو الفنان .

● قلت للشاعر الفنان نجيب سرور :

اي اعمالك سوف تحملها على كفك لتتقدم بهـــا نفسك الى الله يوم القيامة ؟ ! ..

ـ ابتسم ابتسامة عذبة وهو يقول :

سأخذ كتبي المنشورة وغير المنشورة بيميني ـ اي بقسمى ـ ولسوف يشرفني حتى ما فيهـــا مـــن اخطاء الشباب وتخبطات سنوات عدم النضج قبل ان يشرفني ما قد أكون قد وفقت له من صواب في عصرنا الـــذي اختلط فيه الحق بالباطل . مع ذلك هناك اشياء عزيزة احب الا أفقدها في الطريق الى العالم الاخر الا وهي : ياسين وبهية ، آه ياليل ياقمر ، قولوا لعين الشمس (المصادرة) ، ومنين اجيب ناس ، وبرتوكولات حكماء ريش ، ولزوم ما يلزم ، والاميات .. لتكن هـــذه الاعمال تقدمة وقربانا من اجل الغفران .. « ثم قال هذه الابيات من شعره ! »

(ولكن فيم اذنبنا ..

لماذا دوننا ذنب تعذبنا

تعذبنا .. تعذبنا .. تعذبنا

لانا حين احببنا ..

رأينا الناس والدنيا بعين الحب

وعين الحب لا تبصر !

وآمنا بلا برهان

وصدقنا بلا منطق

قديما .. قيل أعمى القلب والعينين من يعشق .

إلينا أيها النسيان

فليس لخاطئين بغير ما ذنب سوى النسيان !

وممن نسأل الغفران

وكل يسأل الغفران !) .

● وسألت نجيب سرور :

حدثني تفصيلا عن العلاقة المريبة بينك وبين ابى العلاء المعري .

ـ قال وهو يتنهد :

يعجبني تعبيرك « المريبة » .

إنني مؤمن بأن موقف ابى العلاء على ضوء كل ما كتبته عنه هو الموقف الممكن والواجب على كتابنا وادبائنا وشعرائنا ومثقفينا بوجه عام . خاصة وأن الرجل لم يعتزل ابدا .. بل اعتزل « المعتزله » .. وانه ظل منتميا في اعتزاله ، ومعتزلا في انتمائه .. وتفرغ أكثر من أربعين عاما من عمره لا ليمارس الزهد ـ وإن كان قد مارسه ـ ولا لكى يعذب نفسه على طريقة الماسوشيين وإن كان قد عذبها .. ولا لينظر الى العالم من أعلى ومن بعيد ، ولا لان يقف موقف اللامبالى من قضايا عصره ، وقضايـــا الناس .. وإنما لكي ينظم حركة سرية باطنية فريدة من نوعها تنسف جميع الحركات الباطنية في عصره . إذن لقد كان الرجل إيجابيا وثوريا الى أبعد الحدود .. ولكن للاسف لا أحد حتى الان ادرك هذه الحقيقة ـ أو ربما ادركها كثيرون ـ ومع ذلك ظلوا يفترون على الرجـــل ويتهمونه بالتشاؤم والزندقة ـ هو الذي يقول !

« لو قيل لم يبق سوى ساعة

املت ما تعجز عنه سـنه » .

وذلك بعد ان حدد اللقاء .. لقاء المواجهة مـــع الاعداء .. أي مع اليهود خاصة ومع الماسونية « الدين السري لليهود » منذ السبى الاول في بابل بألف عام .

تلك هي العلاقة « المريبة » بيني وبين ابى العلاء .. انها محاولة لانصاف الرجل من مخالب باحثينا ودارسينا ودكاترتنا .. مع ان المستشرقين والمستغربين يفهمون سر

الرجل جيدا ، ولان اساتذتنا لم يفهموا سر الرجل جيدا، او فهموه ولم يحاولوا ان يقولوا ما يعلمون او بعض ما يعلمون وهكذا ظل الرجل مفتري عليه حتى كتابة هذه السطور .. اذن هي محاولة للانصاف ونوع من الوفاء .. وابو العلاء نفسه هو الذي يقول :

« وفيت وقد جزيت بمثل فعلي

فها انا لا اخون ولا اخان »

كان الرجل عدوا للخيانة من اي نوع وعلى اي مستوى وتحت اي قناع .. من هنا علاقتي المريبة به .. انني لا اخشى الموت وانما اخشى الخيانة .

اخيرا .. هناك عشق ابى العلاء لمصر ، وانا واحد من عشاق مصر الكثيرين .. وهناك في على هذا العشق من لدن ابى العلاء لمصر .. منها :

« تترى الملوك ومصر في تغيرهم

مصر على العهد والاحساء احساء»

اني كتبت مرة في مجلة « الكاتب » القاهرية اقول : انني اشك في ان اسم الرجل الحقيقي هو ابو العلاء المصري لا ابا العلاء المعري .

● **قلت للشاعر الانسان .. نجيب سرور :**

اصبح شيئا مألوفا ان تسير في الشوارع فترى شابا يكلم نفسه بانفعال شديد .. أو فتاة جميلة تحرك يديها لنفسها بعصبية .. وبصفتك نزيلا سابقا لمستشفى الامراض العقلية ما تفسيرك لهذه الظاهرة ؟ ●

— ضحك نجيب سرور ضحكة ملؤها المرارة ثم قال :

هذا الشيء الذي اصبح عاديا .. هو شيء شاذ وغريب الى ابعد الحدود .. ولكن التكرار اليومي . وفي جميع الظواهر في الواقع المحيط بالانسان .. في غرفة نومه ، في شقته ، في الحارة والزقاق الضيق والميدان الواسع .. في الصحف والمجلات والاذاعة والتليفزيون، في قتارين المحلات العامة وفي زحام المواصلات ، وفي ظروف المجاعة والقحط الى آخر ذلك من ظواهر القهر والطحن والاغتيال الجماعي .. اصبح ذلك شيئا عاديا .. اصبح ايقاع الحياة اليومية ... كل شيء آلي .. حتى الانسان اصبح ترسا في آلة جهنمية . لقد اصبحت ضغوط الحياة اليومية اثقل من ان تطيقها أعصاب

الانسان .. أما علم النفس فهو « دجل » .. العيادات والمصحات النفسية والعقلية والعصبية مجرد معتقلات سرية » مقنعة وراء لافتات علم النفس ! .. دخلتها معتقلا أربع مرات في مدى عشر سنوات .. انني لست مجنونا الى الحد الذي اقبل فيه ان اكون مجنونا .

ومضى « نجيب سرور » .. ذلك الذي كان يلقانا بفرحة طفل صغير .. يجلس على مقهى « ريش » فتلتف حوله أجيال مختلفة من الشباب .. يسمعونة أشعارهم فيأخذ بأيديهم ويشجعهم ، ويأخذ اعمالهم ويتوسط في نشرها لدى معارفه من المشرفين على المجلات الادبية .. كان يحلم بعالم من المحبة والنقاء و الحرية . كان يردد دائما أبياته التي كتبها في مرثية « ناظم حكمت » :

« حسبنا ان الدموع

من بعدنا صارت أقل »

وكان يصرخ في كل من حوله : « إقرأوا .. » كان وجها محدد الملامح .. فلاحا صلبا .. صارع المرض وغالب الموت .. وبقيت اعماله الشعرية والنقدية والمسرحية شاهدا عليه وعلى عصره ... وبقيت نبوءته الصادقة .

عاد « نجيب سرور » الى « إخطاب » أمه العجوز مرتميا على صدرها الدافيء .. بعد ان عذبته المدينة الخئون بدروبها القرورة وبريقها الزائف .

عاد وكلماته ترفرف على كل وجدان :

« الحق اقول لكم :

لا حق لحي ان ضاعت ..

في الارض حقوق الاموات ..

لا حق لميت ان يهتك عرض الكلمات !

وإذا كان عذاب الموتى أصبح سلعة ..

او احجبة او ايقونه ..

فعلى العصر اللعنة

والطوفان قريب ! » .

○ مع المتنبي وطه حسين

مدني صالح

واذ يضعف البصر في راس طه حسين وتعمى فيه باصرة الاعين ، تقوى فيه بصيرة ذكي الفؤاد ... وتقوى فيه القدرة على التصور والتصوير والرسم بالحروف رسما تجد بعده مرسومات طه حسين مجسمة ملموسة ممتدة في الثلاثة ابعاد ، وتجدها ـ بعد هذا التجسيد المجسم ـ مسموعة ، مذاقة ، مشمومة ، وملونة بكل الوان طيف الشمس وبالمشتقات تركيبا من هذه الالوان .

اجل ان الصورة الذهنية عند هذا الطه الحسين من اقوى ما تكون الصور : لمسية ، ذوقية ، وسمعية ، وبصرية ، وشمية عند الانسان بعد غياب المحسوسات بأي من وسائل واسباب الغياب التي منها مرور الزمن وتقادم العهد على الاحداث التي منها احداث آخر القرن الثالث وأوائل القرن الرابع الهجري واساطين ادب وقادة فن منهم ((الفارابي)) ومنهم الدولة عباقرة فكر واساطين ادب وقادة فن منهم ((الفارابي)) ، ومنهم ((المعري)) ، ومنهم هذا ((المتنبي)) الذي خصه طه حسين بكتاب سماه ((مع المتنبي)) مثلما خص المعري بكتاب وسماه ((مع ابي العلاء)) ..

ويصور لك طه حسين ـ في كتابه « مع المتنبي » ـ « الحياة العراقية خاصة ، والاسلامية عامة ، آخر القرن الثالث واوال القرن الرابع » الهجري احسن ما يكون تصوير « انهيار سلطان الخلفاء وانحلال امرهم ، وخضوعهم المطلق لعبث الجند ، وقادة الجند ، ولسلطان الخدم والنساء ، وما نشأ عن ذلك كله من عجز السلطان المركزي في بغداد ... ثم ما نشأ عن هذا كله من استقلال الاطراف ... ونشوء عهد يشبه الاقطاع في اوربا اثناء القرون الوسطى ... وفساد السياسة الاسلامية قد استتبع من غير شك فساد الاقتصاد الاسلامي » ...

وبعد أن يرسم طه حسين صورة هذه الامور رسما مجسدا ، يريك فيه الفساد السياسي والاقتصادي ، وانحلال روابط حس المواطنة ، وفقدان العدل والامن ، وانتشار فوضى السلب والنهب والسرقة والرشوة والقتل وسفك الدماء ، يستدرك بالتفصيل وبالاستثناء التفصيلي امورا اخرى بقوله : اما رقي العقل في هذا العصر فليس اقل ظهورا وجلاء من فساد السياسة والاقتصاد . فهو العصر الذي نضجت فيه الحضارة الاسلامية وادركت رشدها ، واستكملت قوتها ، واخذت تؤتي ثمرها طيبا لذيذا في كل فرع من فروع العلم والفلسفة والادب والفن

(*) انظر « مع المتنبي وطه حسين » في مجلة « آفاق عربية » ـ بغداد عدد آب .

... وكان العراق بالضبط اخصب مركز لهذه الحضارة الناضجة الراشدة المثمرة ... فيه كان العرب، ومعهم تراثهم التليد والطريف من الادب والدين . وفيه كان الفرس ومعهم حضارتهم الساسانية المعقدة التي تمتاز بالترف المادي والعقلي معا ، وفيه كانت اخلاط الساميين الذين نقلوا تراث اليهود ، وتمثلوا تراث اليونان ، وكانوا تراجمة لهذه الحضارة الجديدة ينقلون اليها تراث الاولين من اهل الشرق والغرب . ولم يخل العراق من الهنود الذين يفدون اليه طوعا او كرها كاليونان . ثم لم يخل العراق ممن كانوا يمثلون الاقاليم والاطراف الغربية للدولة .... وكل هذه الاجناس كانت تلتقي متعارفة لا متناكرة ، ومؤتلفة لا مختلفة ، ومتعاونة لا متقاطعة ، فقد زالت بينها الفروق ، والغيت بينها الحجب ، وصبغتها الحضارة الجديدة صبغة واحدة ، وجعلت لها لغة واحدة هي اللغة العربية ، بها تتحدث ، وبها تكتب ، وفيها تدون وعن هذا كله نشأت الظاهرة التي تعنينا الان ، وهي ان رقي العقل في هذا العصر قد انتهى الى ما لم ينته اليه قط في العصور الاسلامية السابقة ، فاحدثت آثارا غريبة اقل ما توصف به انها كانت متناقضة اشد التناقض » ..

ونحن اذ نتفق مع طه حسين بشأن هذا التأطير الحضاري البارع ، نحمد له ونشكر دقة التمييز والتبويب ونحسده ويحسده معنا كل المؤرخين العرب ـ من البلاذري وفتوح البلدان الى آخر مؤرخ وآخر كتاب في تاريخ العرب والمسلمين ـ على هذا التصوير المبدع . وذلك لان الصورة التي يرسمها طه حسين للحياة العراقية خاصة والحياة العربية عامة آخر القرن الثالث واول القرن الرابع الهجري صورة كاملة متكاملة يضع بها كل مضطرب الحياة حينذاك حيا متحركا نابضا بالفاعلية وبالحياة امام العينين وامام البصيرة اذ تغمض العينان ... وهذا ان لم يكن معجزا فانه ـ حتما ـ يقارب المعجز بقدر لم يرق اليه مؤرخ حضارة ولا مؤرخ ادب في العرب منذ بدأوا تدوين اخبار الايام في التاريخ .. اجل ! ان طه حسين يجمع بين الدقة وقوة المحاكمة والقدرة على التحليل والاسلوب العربي الرصين جمعا لم يقدر بعد عليه في العرب احد من المؤرخين.

* * *

هذا من جهة التأطير والتبويب وحسن التصوير والقدرة على التحليل وقوة المحاكمة .. اما من جهة طريقة التناول ومنهج المحاكمة في البحث فان لطه حسين علينا في الذمة دينا نحن عرب الثقافة والبحث في الحضارة والادب .. وذلك لان طه حسين رجل الريادة الاول في اعتماد التحليل معتمدا التعليل ، وفي اعتماد المقارنة والاستنتاج وفحص القرائن وعزل العوامل ورفض غير الفاعل منها في التسبيب ... وانه قد طبق كل هذا في رسم صورة عصر المتنبي وفي تصوير مدخل الدهر الى هذا العصر لمدة قرن من الزمن ..

ولا نحسب كل هذا الا من اثر ابن خلدون على طه حسين . . وعلاقة طه حسين بابن خلدون ، مثل علاقته بالجاحظ ، وبأبي العلاء ، وبشعراء الجاهلية ، وبكتاب السيرة النبوية ، علاقة تكوين ، فهو من صنع هؤلاء ، وانه بهم استنار واهتدى ، وبهم فاق الغير وتفوق عليهم ،لا بهومر ، ولا بديكارت،ولا باوجست كومت ، ولا بأي من الاغريق او الرومان او الاوربيين المحدثين ممن قد يلهج بهم طه حسين في سويعات الانسلاخ من الجلد ، والاقتلاع من الجذور ، والتفرب زينة وبهرجة وتبرجا .

على ان علاقة طه حسين بابن خلدون علاقة ملازمة بتخصص كان منه لطه حسين اطروحته لشهادة الدكتوراه تحت اشراف مستشرقين يستعربون في فرنسا وباريس .

وقصارى القول : ان طه حسين من صنع الذين فهم لا من صنع الذين لم يفهم .. وانه ـ لا شك عندنا ولا ريب في الشك ـ فقيه في اللغة لغة العرب ، وفي التاريخ تاريخ العرب ، وفي الادب ادب العرب ، بما فهم ، وادرك ، فتمثل وعايش من ادب العرب وتاريخ العرب ، لا بما لم يفهم ، ولم يدرك ، فلم يتمثل ولم يعايش من رطن اذ يلحد الى الاغريق ، والى الرومان والى طلائع المنهج في البلاد الاوربية في العصور الحديثة .. ذلك لانه اذ يلحد الى هؤلاء انما يلحد الى ما لا يعيش من تاريخ والى ما لا يتمثل من ادب ..

ولما كان الابداع محكوما بمدى القدرة على التمثل والمعايشة ، نجد ان طه حسين لم يكن مبدعا الا بما تمثل وعايش من اشعار الجاهلية ، واخبار السيرة النبوية ، ومجمل تحصيل الجاحظ ، والمتنبي ، وابي العلاء ...

وقد ظل طه حسين بفعل من هذه المعايشة الصادقة مواطنا جاهليا ـ سلبا وايجابا ، وبين بين ـ لم يخرج من هذا العصر باهتمام الا الى العصر الذي فيه اواخر القرن الثالث واوائل القرن الرابع الهجري ، والمتنبي ، والفارابي وسيف الدولة ، والمعري ، وكافور ، والبصرة ، والكوفة، وبغداد عاصمة الدنيا كلها في الثقافة حينذاك وام كل الامصار حين تتواصل الاداب والعلوم والفلسفات والفنون بأرحام .

* * *

« واختلطت الثقافات المختلفة » ، اثناء هذا العصر ، « وانتشرت في الطبقات كلها » يقول لك طه حسين في كتابه « مع المتنبي » وانتشرت «في الطبقات القوية ، وفي الطبقات الوسطى ، وفي الطبقات الضعيفة الخاملة » ..

لكن هذا الذي يقوله طه حسين يحتاج الى تقويم من

جهة ضرورة مطابقة الكلام لواقع الفكر ومن جهة وجوب مطابقة الفكر لواقع الحال الراهن طبيعيا كان الواقع الراهن او تاريخيا او مركبا من الواقعين .

وبناء على هذا المبدأ الذي لا يختلف بشأنه في المنهج باحثان نرى ان قول طه حسين : « واختلطت الثقافات المختلفة » ، محتاج الى تقويم تقوم به العبارة مستقيمة على نحو ما يلي من سبل التعبير فنقول ونملي على طه حسين ان يقول اذا شاء الصواب : ان العلوم من شتى الثقافات تداخلت وامتزجت تركيبا في وحدة صواب العلم .. **اما الجوانب اللاهوتية والفولكلورية والذوقية** وطقوس الاعراف والعادات الخاصة بكل من الاقوام فقد تخلفت في سلم التطور عن التداخل وظلت متخارجة متضادة متنافرة تظهر التصالح مجاملة وتبطن كل بوادر التنافر فالتعادي فالتحارب حسب ما تملي الحال من وسائل التحارب والاقتتال بشتى مراحله واختلافه بدرجات التصعيد من مرحلة سوء الظن الى مرحلة التذابح واسالة الدماء على قدر اختلاف الاقوام المجتمعة تحت الراية العربية حينذاك لغة ودينا ، وعلى قدر اختلاف اساليب المقاومة ضد الخطر الداهم من الخارج وقدر ضرورة اتحاد المجتمعين من الداخل في الداخل ضد عوامل المتغيرات ... وعلى قدر ارتباط مصالح المجموعات المجتمعة بالفوائد من الاتحاد والتوحد من الداخل في الداخل تحت راية ضرورة الاتحاد .

* * *

اما قول طه حسين حين يقول لك : « وانتشرت (الثقافة) في الطبقات كلها ، في الطبقات القوية ، وفي الطبقات الوسطى ، وفي الطبقات الخاملة » فانه ـ لا شك ـ خطأ تاريخي نرى ان صوابه يجب ان يكون في ان نقول وتقول ويقول معنا طه حسين : ان الثقافة لم تنتشر في الطبقات كلها الا في النصف الثاني من القرن العشرين ، وان هذا الانتشار لم يكن عاما بل كان خاصا ببعض من اقطار هذي الارض دون سواها من الاقطار ... وانه ـ اضف شيئا جوهريا ـ انتشار تدريجي يتدرج في الهبوط حتى ينعدم متلاشيا لا اثر له في بعض الاقطار ..

ولا تنتشر الثقافة بتوازن في اي اقطار ارض هذا الزمان .. انما نجدها تنتشر متكاملة كثيفة في الاقوياء الاغنياء متدرجة في التناقض حتى حد الانعدام بين الضعفاء من الفقراء ، والفقراء من الضعفاء ..

وكل هذا لا يكون الا اذا توفرت عوامل انتشار الثقافة فكيف وطه حسين يتحدث عن الثقافة اواخر القرن الثالث واول القرن الرابع الهجري ! ان هذا الانتشار الثقافي الذي يشير اليه طه حسين فينسبه الى طبقات الشعب كلها لم تبدأ بوادره الا بعد ثورات الاصلاح المرتبطة انبثاقا بالثورة الصناعية ضمن حدود انتشار الورق رخيصا متاحا لقبول الحبر طبعا ونشر الثقافة مطبوعة على الورق لكل مؤهل قادر على شراء المطبوع ... وهناك لفرض انتشار الثقافة في جميع طبقات المجتمع شروط منها ان تكون كل طبقات المجتمع راغبة في الثقافة قادرة على اقتناء وسائط التثقيف من معلم وكتاب وما حل ويحل مكان هذا وذاك من وسائل التثقيف . . ومنها ان تكون كل هذه الطبقات مالكة للوقت فراغا بعد العمل والانتاج وتوفير ما يسد نفقة الثقافة بعد سد كلفة مستلزمات العيش من ملبس ومأوى ومأكل ومستلزمات الاستشفاء من المرض بالطب والدواء .. وان يكون الكتاب موفورا ولكل الطبقات على افتراض ان هذه الطبقات قادرة على شراء الموفور ..

وكل هذا لم يكن متاحا الا للنخبة من كل العناصر المتفاعلة في الحضارة السيدة السائدة حينذاك وهي حضارة العرب : لغة ودينا وتشريعا وادبا وعدد ما شئت من ابواب الثقافة والتثقيف ..

النا ـ حينئذ ـ ان نعتذر لطه حسين عن عدم قبول رايه في ان الثقافة قد انتشرت في كل طبقات الشعب ابان مجيء المتنبي الى هذه الدنيا وابان الثورة البابكية وثورة الزنج وثورة القرامطة ، في عراق الاشعاع الحضاري منذ عهد اول ملك سومري حتى آخر ايام المستعصم بالله ..

* * *

ويتحدث طه حسين في كتابه « مع المتنبي » عن ثلاث طبقات اجتماعية على نحو ما يلي من براعة التصوير بقوله: « ونشأ على انتشار الثقافة وتغلغل العلم في جميع الطبقات ان كل متعلم مثقف طمح الى حال خير من حاله التي هو فيها ، وفتحت الثقافة للمثقفين ابواب الحيل ، ومدت لهم اسباب النجح ، ومهدت لهم سبل الفوز . فأما الاغنياء واصحاب الصولة فقد طمعوا وجهدوا في ان يتزودوا من الغنى والصولة ، وظفروا من ذلك بالشيء الكثير . واما اوساط الناس فقد طمعوا بالسيادة وسعوا الى المكانة العليا ، وبلغوا منها كثيرا مما ارادوا . واما الطبقات الضعيفة الخاملة فقد طمعت في ان ترقى درجة او درجات وظفرت من ذلك بكثير » ..

فطه حسين ـ حينئذ ـ يصنف المجتمع في الدولة العربية ابان نهاية القرن الثالث وبداية القرن الرابع الهجري على نحو ما يلي من التبويب الطبقي في التصنيف:

اولا : ـ طبقة الاغنياء واصحاب الصولة الذين طلبوا زيادة في الغنى والصولة .

ثانيا : ـ طبقة اساط الناس الذين طلبوا السيادة فبلغوا المكانة العليا .

ثالثا : ـ الطبقات الضعيفة الخاملة التي طلبت ان ترقى في السلم الاجتماعي الى بعض من درجات فكان لها ان حققت كثيرا في موضوع الطلب ..

ولا نكاد نتفق مع طه حسين حول هذا التصنيف الا وتختلف معه اشد ما يكون الاختلاف .. وذلك لان ارجاع

طه حسين نشوء هذه الطبقات الى انتشار الثقافة وتغلغل العلم في جميع الطبقات . فهذا انتشار ـ حتى لو توهمناه حقيقة كما توهمه طه حسين واعتقده حقيقة ـ لا يمكن ان يكون السبب الفاعل في نشوء هذه الطبقات على النحو الذي اعتبطه طه حسين اعتباطا لا ندري ـ ضمن حدود الاخذ به ـ لماذا لم يطلب الاغنياء واصحاب الصولة سيادة بدل الاستزادة من الغنى والصولة ؟ ؟ .. كما لا ندري لماذا لا يطلب اوساط الناس الغنى والصولة بدل السيادة وسمو المنزلة ؟ ؟ .

اضف الى هذا ، ان طه حسين لم يرسم لنا حدود تعريف نعرف بها اوساط الناس من الاغنياء واصحاب الصولة ... الامر الذي يستدرج المؤرخ الى ان يسأل : هل كان الذين طلبوا السيادة وسمو المكانة العليا ، وبلغوا منها كثيرا مما ارادوا غير الذين طلبوا الصولة والغنى ، وظفروا من ذلك بالشيء الكثير ؟ ؟ .. هذا من جهة .. اما من جهة اخرى فلنا ان نسأل : ما الفرق عند طه حسين بين طلب الصولة كهدف لطبقة ، وطلب السيادة كهدف لطبقة اخرى ؟ ... وهل صولة بلا سيادة ؟ .. بل ، هل سيادة بلا صولة ؟؟ بل لك ان تسأل وان تشتد ملحا على طه حسين بالسؤال : لماذا يتجه اهل الصولة نحو الغنى ، ويتجه اوساط الناس نحو السيادة ؟ ؟ .. الا من طبيعة اهل الصولة ان يطلبوا الغنى ، ومن طبيعة اوساط الناس ان يطلبوا السيادة وسمو المنزلة ؟ ؟

وهذه اسئلة يظل بها المدافع عن وجهة نظر طه حسين مثل الرافض لها ساكتا بلا جواب .. وذلك لان تمييز طه حسين لهذه الطبقات الاجتماعية في التصنيف تمييز معتبط لا يقوم على اساس الا ان يكون الاساس وهما يتوهمه طه حسين .. ولم يكن للرجل من هذا التوهم غير كلام لا يطابق وضعا من اوضاع الواقع الراهن المتحقق وضعيا وموضوعيا خارج الذهن بما في الذهن ذهنية طه حسين التي انصرفت اول ما انصرفت الى انه من اوساط الناس ... وانه بما هو من اوساط الناس ، فانه لم يطلب الغنى انما طلب السيادة وسمو المنزلة ..

ومهما يكن من امر ، فنحن نفترض ا طه حسين لم يرد ـ في حقيقة الامر ـ من هذا التصنيف الطبقي تفسيرا لمضطرب حياة في مرحلة من مراحل التاريخ بقدر ما اراد منه تمكينا شخصيا لنفسه عام ١٩٣٦ حين كتب طه حسين هذا الكلام وحين كانت بينه وبين الباشوية والوزارة ابعاد ومسافات مستحيلة العبو حينذاك ...

ويظل تصنيف طه حسين للطبقات الاجتماعية في الدولة العربية ، اواخر القرن الثالث واوائل القرن الرابع الهجري ، تصنيفا قشريا جامدا ، لا يعبر عن واقع حال المجتمع الرعوي الزراعي حينذاك ، ولا ينصح عن طبيعة ديناميكية مضطرب الحياة ..

هذا من جهة .. اما من جهة اخرى فلنا ـ قيد قدرتنا على اقناع الاخرين ـ ان نؤكد انطباعنا بان طه حسين كان مدنوعا الى هذا التصنيف الجامد بالمستقر في اعماق نفسه من آثار الاستقطاب في المجتمع المصري ابان تأليفه هذا الكتاب .. واليك صورة مناحي الاستقطاب الاجتماعي في مصر حينذاك :

اولا : طبقة الباشوات والبيكوية ..

ثانيا : طبقة الافندية ..

ثالثا : طبقة العامة ..

ولما لم يكن طه حسين متمكنا حينذاك في البيكوية ولا صاعدا نحو الباشوية انتسب الى طبقة الافندية سالخا نفسه من طبقة العامة بفعل الشهادة والمرتبة الاكاديمية في الجامعة وبفعل الموهبة والشهرة الادبية ..

وراق لطه حسين ان يتحصن شخصيا فذهب الى ان الافندية الذين هم اواسط الناس لا يطلبون غنى ولا يتكالبون على جمع المال ، انما يطلبون السيادة والجاه .. اما الباشوات ومن رقى الى مرتبتهم فانهم اناس انشغلوا بجمع المال عن طلب السيادة بالجاه الادبي الذي نال منه طه حسين اعلى الدرجات ..

ومجمل الراي ـ راينا ـ نرى ان طه حسين قد اجاد اجراء ما يلي من رصف الكلمات :

اولا : احل « الاغنياء واصحاب الصولة » محل الباشوات والبيكوية ..

ثانيا : احل « اوساط الناس » محل الافندية ..

ثالثا : احل « الطبقات الضعيفة » محل العامية ..

نرى انه بعد ان احل هذه البدائل قام ونسب مجملها الى مجتمع الدولة العربية اواخر القرن الثالث واوائل القرن الرابع الهجريين ..

ويظل تأطير طه حسين لمناحي الاستقطاب الاجتماعي قبيل وابان مجيء المتنبي الى دنيا الكوفة والشعر وسيف الدولة وكافور رواد بالعرب تأطيرا خاصا بموقع طه حسين الافندي بين طبقة الباشوات من جهة وطبقة العامة من جهة اخرى ... ولا علاقة لتأطير طه حسين هذا بواقع حال مضطرب الحياة الاجتماعية تحت ظل الدولة العربية بين بداية القران الثالث واواسط القرن الرابع : المدة الزمنية التي شهدت « الثورة البابكية او الخرمية في اول القرن الثالث ، وثورة القرامطة في آخره وفي اثناء القرن الرابع » التي « لم تكن » في راي طه حسين « الا نتائج طبيعية لتفاعل هذه العناصر » التي اشار اليها طه حسين في كتابه « مع المتنبي » ونقلناها مختصرة في بداية هذا الفصل من حديثنا « مع المتنبي وطه حسين » ..

وبعد ان ينسب طه حسين اسباب هذه الثورات الى نتائج التفاعل بين الاقوام والثقافات المختلفة في الدولة العربية ، والى الصراع بين الطبقات الاجتماعية التي اعتبطها اعتباطا يجمع بين الاسقاط النفسي من جهة وستاتيكية القولبة من جهة اخرى ، والى نزعات فردية عارمة توخت التحلل من قواعد الضبط الديني الصارم ، ينهص ليذكر لنا الغاية التي توختها هذه الثورات الثلاث

فيقول : « ولعل اخص ما تمتاز به هذه الثورات الثلاث انها كانت تقصد الى تغيير الحياة الاقتصادية ، بحيث يغير توزيع الثروة بين الناس ، ويتحقق شيء من العدل والمساواه بين الافراد والجماعات » .. يضيف طه حسين الى كل هذا فيقول ان هذه الثورات : «على كل حال تتملق اهواء العامة وشهواتهم وحاجاتهم الى استباحة ما لا يباح ، والاستمتاع بما لا يحل الاستمتاع به .. والغرائز المظلومة تستجيب لهذه الدعوات الجريئة المغرية ، والامر يختلط بين الخاصة والعامة ، وبين لعالم والجاهل ، وبين المقدم عن فهم راي والمقدم على انتهاز فرصة . . . . وعجزت الدولة الاسلامية عن مقاومة هذا الطوفان الخطر الذى اثاره ما كان من التفاعل بين هذه العناصر التى صورناها منذ حين

* * *

ونحن اذ نرفض من طه حسين رأيه الذاهب الى اعتبار التفاعل الحضاري بين الاقوام والثقافات المختلفة سببا من الاسباب المحدثة لثورات البابكية والزنج والقرامطة ، نؤكد ان التفاعل الحضاري لا يمكن ان يكون سببا من اسباب الاضطراب الاجتماعى بأي من اشكاله السياسية والدينية والاقتصادية ... ونؤكد هذا محتفظين بتاكيدنا على ان تفاعل العناصر والثقافات المختلفة لا يمكن ان يكون الا من عوامل الازدهار والرفاهية وحسن الاستقرار ..

هذا من جهة الخفيف الذي ليس من وطاته شدة على طه حسين .. اما من جهة الثقيل الذي ليس لاحد من الناس طاقة على القيام باعباء وطاته ، فانا قد وجدنا ان طه حسين يخلط بين الاسباب والغايات خلطا لا يمكن أن يسكت عنه ساكت مهما طامن الساكت وجامل في دروب التستر على الخطا ... واليك تصفية كدر الخطا في خلط طه حسين على نحو ما يلي من البساطة والوضوح ..

اولا : يصور طه حسين اضطراب احوال المجتمع في الدولة العربية خلال القرن الثالث واثناء القرن الرابع الهجريين احسن تصوير ..

ثانيا : انه قد الف في هذا التصوير بين ورع المؤرخ من جهة ضبط مصادر الاخبار وتمكن الاديب من جهة احكام بلاغة التصوير احسن ما يكون التاليف ..

ثالثا : انه اعتبر ثورات البابكية والزنج والقرامطة اعلى مراحل هذا الاضطراب الذي استشرى في المجتمع حينذاك بكل اصناف الفساد ..

رابعا : انه علل هذا الاضطراب وهذه الثورات بما يلي من اسباب : ـ

١ ـ طغيان النزعة الفردية في التحلل من قيود الضبط الديني الصارم ..

٢ ـ التفاعل بين القوميات والثقافات المختلفة ..

٣ ـ الصراع بين الطبقات المختلفة على نحو ما رسم من حدود فاصلة بين هذه الطبقات ..

خامسا : انه اعتبر النزوع الى تغيير الحياة الاقتصادية واعادة توزيع الثروات غاية قصدها الثوار المضطربون ومحدثو الفتن ..

وانك لتجد ـ عند هذ الحد ـ ان طه حسين قد جاء بالغاية من غير جنس السبب ... وفي هذا من اختلال منطق الطبيعة والعقل والتاريخ ما فيه ... وان هذا اختلال لو رضينا به من غير الذين نحترم ، ومررنا به وبهم مر الكرام باللغو الذي لا يقدم ولا يؤخر في امر شيئا ، لا نرضى به ان يجيء من الذين نحترم ، ومنهم طه حسين ، احد المع طلائع الثقافة العربية في القرن العشرين ، واحد اكبر المؤثرين في مصير التوجه الادبي في الثقافة العربية المعاصرة من كل الجهات والوجوه ..

واختصر . لا تطل كلاما ، وقل ان القصد محكوم حتما بالسبب ـ لابد من هذا الحتم ـ في كل منطق الطبيعة ومنطق العقل ومنطق التاريخ ... اما ان يجيء طه حسين فيضع اسبابا وينسبها عللا لتغير اجتماعي يتحرك نحو مقاصيد وغايات لا تمت بصلة الى ما نسب من علل ، فان شأنه بهذا شأن الذي ينسب شوق زيد الى الموسيقى ، وتوقه الى الغناء ، وتطلعه الى المسرح والكونسرت والباليه ، سببا دافعا نحو مقصده في طلب الماء الذي يجب ان يكون مقصدا مطلوبا بدافع من سبب العطش ، او من سبب مرتبط بالحاجة الى الماء بأي شكل من الاشكال ..

ومهما يكن من امر ، فان نظرة طه حسين الى مجمل حركة التاريخ العربي من النظريات الانسانية المتقدمة في مراحل التطور والنظر الى سلوك الافراد في التاريخ .. لكنك تجد ان هذا الامر محكوم بطه حسين الانسان المتقدم المحكوم بافنديته التي فرضت عليه بفعل تطلعاته نحو البيكوية والباشوية « انسانية بحدود » و «تقدما بمقدار» .. ضمن حدود تنازل الانسانية والتقدم في طه حسين الصعيدي الطابع على عالم الافندية حسب نسبه تصاعده في سلم البيكوية والباشوية والوزارة ولكل من هذه حدود ودرجات تحد من مدى انسانية ومدى تقدم طه حسين بحدود وبدرجات تراها واضحة جهيرة في صراع طه حسين العاطفي حين لا تدري مع اي الطبقات يمشي ونحو اي الطبقات يتوجه بالحب وبالتعاطف وبالتأييد ...

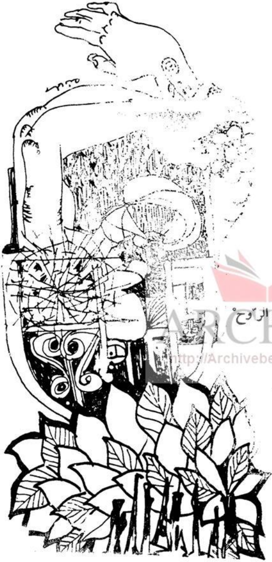
ويظل طه حسين ـ بسبب من هذا الصراع الحاد ـ مع العامة وعليهم ، مع اوساط الناس وعليهم ، مع اهل الصولة وعليهم ، مع الخليفة وعليه .. ويظل هكذا في نظرته الى التاريخ مثلما هو في الواقع الراهن حيث تجد انه مع اهله من العامة في الصعيد وعليهم ، ومع الافندية وعليهم ، ومع الباشوات وعليهم ، ومع الملك في مصر وعليه ...

المنصف الوهايبي

النخيل

يابساً كانَ نخلُ المدائنِ تفترعُ الريحُ أعجازه الثابته
لم يحن طلعه
غير أنك أيتها الفاختـــه
كنت بشرتنا بأوان الرطب
نحنُ أيتها الفاخته
في احتفاليةِ الموتِ كنّا ملأنا قرونَ الجواميسِ بالدّم ،
كنا جمعنا عظام الطيور التي انقرضت والطيور
التي سوف تنقرضُ ، الكاهنُ المتلفعُ بالسحرِ والشعرِ
جمّعنا
قال : أيتها الشّجرة
مباركةٌ انتِ يا ابنتنا الرّاحلة
فادخلي في عبادي الذين أُحِب
وادخلي جنّتي المقبلــه .
تسقط الشجره

وفي القصبِ المتوحّشِ يعلو أنينُ امرأه



وصراخُ صبي

« وكان نفاسها » خمْطا

فأنزلنا عليها المنَّ والسّلوى •

سلامٌ أنتِ يا ابنتنَا

ــ أتينا حفرةً في الارض

كانَ سياجها العوسجْ

رقصنَا حولها ، ورماحنا مرفوعــةٌ ، حتّى ابتهاج الرّوحْ

وفي الاكواخِ كانَ نساؤنا ينشدنَ

يا نجم القبائل هلْ تواطئنا

وكانت مهرةٌ عربيةٌ في بيتنَا تلدُ ــ

سلامٌ أنتِ يا ابنتنَا

سلامٌ أنتِ حتّى مطلعِ الفجــرِ) •

هلْ خبت ناركمْ فحزمتمْ متاعَ الرحيلْ

أمْ همو عسس الليل جاؤوا ؟

ينادي اضربي يا قرى النمل في الأرضِ وانتشري
أمْ هم عسر الليل جاؤوا ؟
ولكنّني لن اقولَ لكمْ غير قولٍ جميل
(والقتْ حلمَها مشراتٍ بالندى
ولسوف نحمله فيسعى
أيّها الحلم الذي كنّا اصطفينا
أيها المخبوءُ بينَ أصابع الشعراءْ
سلامٌ أنتَ يامن تضفرُ الخيط الذي
يمتدُ بينَ الغصنِ والثمره
سلامٌ أنتَ حتّى مطلع الفجرِ)

أيودُّ معارقكمْ أنْ يقيمَ طقوسَ الرّحيلْ
فندرتُمْ لريحِ السهوبِ مراكبَهُ
أم يودُّ مفارقكمْ أن تكون لهُ جنّةٌ من نخيلٍ ؟
هوَ يبحثُ عن شجرِ المنتهى في المفازاتِ ،
أوْ في المزارات يوقدُ نار قرابينه
هو يحملُ لبحر غيبتَهُ
أوْ يقيمُ على ضفةِ النهرِ خيمتَهُ
هلْ لهُ حيلةٌ حينَ يصحُو
سوى أن يخطّ على الرّملِ شيئاً ويمحُو ؟
ولكنّهُ لن يقولَ لكمْ غيرَ قولٍ جميلْ
عشبةٌ ميتَةٌ
شرّدتها الرّياحُ كما شرّدتنا الرياحْ

واحتفلنَا معاً بالفرَحُ
ومدحنَا الزّمان الذي لن يجيءْ
وأتوا على مملكةِ النملِ
فقالت نملة : يا أيّها النّمل ادخلوا بيتي
سلام أنتَ حتّى يخرج الاحياءُ من موتاك
سلام أنتَ حتّى مطلع الفجرِ)

هلْ هي المدنُ العربيه تسقط واحدةٌ تلوَ اخرى
أمْ هي المدنُ العربية تنهضُ واحدةٌ تلو اخرى
وتعمّد بالدمِ وحدتهَا ؟

لكَ يا شجرَ المنتَهَى
نحنُ كنّا خزنّا حبوبَ اللقاحْ
وأتيناكَ من دونِ أشجارهم شهوةً
فتّحتْ للشماريخِ أنثى النخيلِ آغار يضمّهَا
ثمّ أرختْ عقَائِصها
هلْ بدَا طلعها فانقلبنا الى أهلِنا
تتفيّأ أغصانَ فرحتنَا
أمْ هيَ الفاختهْ
بشرتْ بأوانِ الرّطبْ ؟

لمَ بشّرتنَا بأوانِ الرطبْ
ونخيل المدائنِ تفترعُ الرّيحُ أعجازهُ الثابتَهْ
لِمَ أيتها الفاختهْ ؟

ملك الشطرنج

■ ملاك ميخائيل

المقهى الكبير مزدحم عن آخره بالزبائن .الاصوات عاليه جدا أكثر مما يجب . الضجيج يملأ الشارع كله كما يملأ المقهى تماما وعن آخره . الجرسون النحيف الأسمر الطيب يروح ويجىء كالنحلة . عم (عباس) جرسون هذا المقهى منذ ما يزيد على العشر سنوات . منذ ان رأيته وهو .. كما هو . لم يتغير فيه أي شيء. المقهى تغير ، المقاعد والمناضد والأكواب تكسرت جميعها وجيء بغيرها اكثر من مرة ، حتى اصحاب المقهى تبدلوا اكثر من مرة ، ولكن الوحيد الذى ظل كما هو لم يتغير عم (عباس) الجرسون النشيط . تنظر الى شعره الأبيض فتخاله شيخا هرما متهدما تعدى السبعين أو الثمانين من العمر ، ترى جبهته العريضة فتظنها جبهة واحد من العلماء المشهورين باتساع الجبين ، تغوص في اعماق عينيه السوداوتين فتشعر فيهما بحرارة اعماق شاب في العشرين من عمره . كثيرون من الناس يبدون وكأن قطار الزمن لا يمر عليهم بعد عمر معين ؛ فيكاد لا يكون لهم عمر آخر بعد فترة معينة . ولأن (الرزق يحب الخفية) كما يقولون ، فان عم (عباس) لا يهدأ ابدا . يتحرك في كل مكان . يلبى نداء هنا او يذهب ببعض الطلبات العاجلة الى هناك . يسمع اي نداء يدعوه من اى مكان ، ويصل صوته الأجش المميز النبرات لأى مكان في المقهى . فرقعات وطرقات لاعبو الطاولة وصيحاتهم وصراخهم « ... شيش بيش .. » و « .. جهار دو » .. وغيرها من التعبيرات ومصطلحات هذه اللعبة تكاد ان تصم الآذان رغم أن الطاولة مجرد لعبة بسيطة ومتو ضعة جدا الا ان لاعبيها يحولونها بصراخهم الى لعبة حرب . في اي لعبة مهما كانت بساطتها قدر ولو ضئيل جدا من التنافس . المنافسة حرب وقتال بين اثنين او أكثر للفوز بمجرد لقب (الفائز) أو (المنتصر) . في وسط الضجيج القاتل يشارك الراديو الضخم العتيق في زفة الحياة . لا يكاد المسكين ان يستمع اليه احد ، ومع ذلك لا يتوقف عن الصياح . احيى فيه الاصرار المستمر واللايأس لاثبات وجوده .

في لحظة اعتقدت ان المقهى لا يمكن ان يحتمل صوتا آخر يزيد ضجته وضجيجه ، وفي هذه اللحظة نفسها ارتفع صوتان . صوت بائعة ورد وصوت بائع يانصيب . أحب الورد جدا ولكن ليس في ايدى بائعيه . اعشقه وهو يقف مسرورا وفرحا بالوانه الزاهية وسط خضرة الحقول . احزن ويملؤني الأسى عندما ارى الجمال يباع ويشترى كباقي الأشياء الرخيصة الأخرى في العالم . اشعر بالفجيعة وتنزف اعماقي يأسا عندما اجد ان كل شيء قد اصبح بالثمن . حتى الورد ... اجمل وارق مخلوقات الله . اقتربت منى البائعة الشابة



الصغيرة وهي تمد يدها بوردة حمراء . أشحت عنها بوجهي دون أن انطق بحرف واحد . انصرفت بعد ان احسست بغضبي يغلي في داخلي . جاءني بائع اليانصيب العجوز . وقف أمامي وقد بسط على منضدتي الصغيرة نصف ما معه من أوراق الحظ كما يسميها . ظل يلح علي لكى اشترى منه ولو ورقة واحدة . كل ورقة معه ستكسب البريمو في رأيه . لم أشتر في حياتي ولا ورقة يانصيب واحدة . تذكرت الآن فقط ؛ ولكى لا أكون كاذبا ، أننى قد حصلت على ورقة يانصيب واحدة مجانا ورغم أنفى . شهادة ميلادى لم يجر عليها السحب بعد . أخيرا يئس منى البائع اللحوح . انصرف عنى لكى يبحث عن زبائن آخرين . يئس منى لكنه لم ييأس من كل الزبائن . لابد أن ييأس الانسان . احترم جدا الانسان الذى لا ييأس من كل الأشياء التى في الحياة لمجرد يأسه من شيء واحد فيها . ليس مجرد رؤيتك اللون الأسود مرة واحدة أن تقرر بعدها أن كل الألوان سوداء . عوضه الله عن صبره خيرا . ها هو احدهم ينتقى من بين أوراقه الكثيرة الملونة ورقة يانصيب يعتقد أن أرقامها السوداء الكبيرة تخفى له وراءها كنزا كبيراً أو ثروة لا حدود لها . يظن ان حظه لن يخيب له أملا . يخدع نفسه من يتصور أن الثروة يمكن أن تهبط عليه من السماء وهو جالس في كسل يحتسى كوب شاى بارد على مقعد خشبى موجع في مقهى يملؤه الطنين . يسرق نفسه من يدفع عشرة قروش ثمنا لأحلام يقظة وردية يمكنه أن يحصل عليها مجانا اذا نام نوما عميقا في ليلة هادئة وعلى فراش نظيف دافىء .

في ركنى البعيد المنزوى أستطيع ان اتابع كل ما يدور في اي مكان بالمقهى من خلال المرايا الكثيرة اللامعة التي تملأ الجدران . هوايتي أن أشاهد واتفرج واتأمل دون أن أشارك بنفسي في اللعبة . الذين هم خارج اللعبة يرون ويكشفون أشياء أكثر وأعمق وأصدق من تلك التي يراها أولئك الذين هم داخل اللعبة أو مشاركون فيها . أننى دائما ... أحاول البقاء خارج اللعبة . حتى لعبة الحياة أشارك فيها رغما عنى . في اللحظات التي أشترك فيها أكون احتياطيا . أتذكر أننى كنت في فريق كرة القدم بالمدرسة الثانوية ، أحضر جميع التدريبات وأظهر أحسن ما يمكن أن يكون عليه لاعب الكرة ، وبالرغم من ذلك لم اشترك في أية مباراة للمدرسة ضد المدارس الأخرى . لكى أكون دقيقا وغير كاذب ، المباراة الوحيدة التي اشتركت فيها انكسرت ساقى في أول دقيقة منها ، بعدها اعتزلت اللعبة نهائيا مكتفيا بالجلوس في مقاعد المتفرجين . أهلاوى طبعا ولا يمكن أن افسر سبب ذلك بأكثر من جملة واحدة هى (الحب لا يعرف الأسباب) .

التقطت عيناي لاعبي شطرنج . رغم بعد المسافة بينهما وبيني الا انني أراهما بوضوح تام وكأنهما يجلسان الى جواري . تضعهما المرآة الكبيرة التي تغطى الحائط امامي تماما . احدهما نحيل الجسم اسمر اللون معروق اليدين ضيق العينين ، والثاني بدين وعيناه زرقاوان ضاحكتان دائما . كانا كلاهما منهمكين بكل تفكيرهما ومشاعرهما في الشطرنج . لابد أن الشاي الذى امامهما قد فقد حرارته وأصبح مجرد ماء ملون حلو الطعم .

زمان .. في ايام شبابي الأولى ، كنت لاعب شطرنج . لم اكن ممتازا جدا في لعبي ، لكنني لم اكن سيء المهارة كثيرا ايضا . كنت متوسط المستوى . اخذني الحماس ذات يوم فاشتريت عدة كتب عن الشطرنج وقررت أن ادرس اللعبة واتعمق في اسرارها. بعد قليل من الوقت فتر حماسي ثم برد وقبل أن يتجمد كنت قد ابتعدت عن اللعبة تقريبا . رغم انني قد تركت الشطرنج من مدة طويلة ، الا أن القليل الذى اعرفه عنها مازال في داخلي . نحن لاننسى كل شيء تماما . تبقى في اعماقنا دائما بعض الذكريات .

عدت اتامل لاعبي الشطرنج خلال المرآة من جديد . تركتهما وتجولت ببصري على الرقعة التي امامهما . اعتقد انهما مازالا بعد مبتدئين . رغم تفكيرهما العميق وانهماكهما التام الا أن أوضاع قطع جيش كل منهما على الرقعة ضعيفة ومفككة جدا . يمكن للاعب النحيل الأسمر ان يكسب الدور في نقلتين فقط ، يأكل بوزيره البيدق الذى امام ملك اللاعب البدين كاشا اياه .. يضطر اللاعب الأبيض لأخذ الوزير بالملك . يحرك النحيل حصانه كاشاً الرخ وكاشاً ملك البدين للمرة الثانية .. يموت الملك .. ولا حل للموقف .. ابتسمت في نفسي عندما لم ير اللاعب الأسمر هذه المات السريعة والمضمونة . لابد انه قد استبعد من تفكيره فكرة التضحية بالوزير . الجبن سيد الأخلاق كما يقولون ، ولكن المجد لا يصل اليه احد بغير التضحية حتى ولو بالحياة . النقلة التى لعبها اللاعب النحيل اعطت الفرصة للاعب البدين لكي يمتلك زمام المبادرة ويشن هجوما ساحقا قاتلا . الشطرنج نقلة ، ونقلة واحدة قد تكسبك الدور او تفقدك اياه . كانت الفرصة مع اللاعب النحيل ليكسب الدور بنهاية دراماتيكية رائعة ، ولكن خوفه من التضحية بوزيره اضاع منه انتصارا مؤكدا . كثيرا ما تكون الفرص بين ايدينا او امام اعيننا ولكننا لا نحس بها ولا نراها فنفقدها .

لا يكفي أن نجد الفرصة بل يجب أن نحسن استغلالها . قلت لنفسي متنهدا : « ... تكون معك.. ويأخذها غيرك ... » ابعدت وجهي عن المرآة حتى لا ارى قسمات الالم وتعبيرات الحزن والغضب على وجه اللاعب النحيل . ملأت اذني قهقهات وضحكات وصيحات فوز اللاعب البدين . اللعب فائز ومهزوم ، لكن الفائز لا يفوز للأبد والمهزوم لا ينهزم الى ما لا نهاية . لا يهم أن ننهزم ؛ ولكن المهم ان نعمل ما يجب علينا أن نعمله لنمنع هزيمتنا أو على الأقل لنقلل حجمها الى اقل ما يمكن . كانت لأبي العظيم حكمة يرددها دائما في مثل هذه المواقف :

« ... ابتسامةالمهزوم تفقدالمنتصر حلاوةانتصاره.. »

سكتت ضحكات وصيحات اللاعب البدين ، ولم اعد اسمع صوت اللاعب النحيل . يبدو انهما قد انصرفا . نظرت الى حيث يجلسان . رأيتهما في المرآة وقد بدءا يلعبان دورا جديدا . تركتهما يلعبان واخذت أتأمل من حولى . على المائدة التى الى جوارى جلس رجل عجوز اشتعل رأسه بالمشيب وقد وضع نظارة طبية ذات عدسات بيضاء سميكة وشنابر ذهبية رفيعة على عينيه . كان يكاد أن يلصق بوجهه صفحات الصحيفة التي يقرأها بصوت خفيض . اكتشفت انه يقرأ صفحة الوفيات في تأن وتدقيق . لابد انه يبحث بين السطور عن رفقاء عمره مطمئنا نفسه الى انه لم يصبح وحيداً فيهذا العالم بعد. فيبحثنا عن الموتى نتأكد أننا لانزال احياء ، وفي بكائنا عليهم فاننا في الحقيقة نبكي على انفسنا قبل موتنا . ترحمت على زوجتى التي رحلت منذ ثلاث سنوات مضت وتركتني وحيدا بعد ان جعلتني اعتقد أننا سنعيش معا ونموت معا . كنت اتمنى لو انني رحلت قبلها ولكن ليس كل ما يتمنى المرء يدركه . من الصعب أن يفقد الانسان شيئا يملأ عليه كل حياته . من الخطأ ايضا ان يملأ الانسان حياته بشيء واحد فقط .. يخسره فيخسر كل شيء . انني اتكلم هنا عن الحياة وليس عن زوجتي . يجب أن تكون لنا اكثر من هواية وان نجيد ممارسة أكثر من لعبة . لا يمكن أن نحب هواية واحدة تفرحنا في طفولتنا وترضينا في شبابنا ثم لا نستطيع ان نعطيها جهدنا فيشيخوختنا. تذكرت لاعبي الشطرنج . عدت اتأملهما من خلال المرآة الكبيرة . تنهدت وانا اهمس لنفسي : « .. يجب أن يفوز اللاعب النحيل بهذا الدور مهما كانت الأحوال حتى يشعر بالرضا عن نفسه .. » شعرت بالألم يملؤني وبغصة موجعة في حلقي وانا ارى اللاعب البدين يهتز راقصا على مقعده وهو يصيح بصوته اللزج :

ـ وريني بقى يا شاطر .. ح تعمل ايه في دى ؟ !

.. كش ... مات ...

كاد اللاعب النحيل ان يبكى . ظل يهرش رأسه ويعتصر جبهته بيديه باحثا عن مخرج . عندما لم يجد حلا للموقف اغمض عينيه وهو يستند بظهره على ظهر مقعده . ما أشبه الشطرنج بالحياة . بداية الدور تمثل بداية الحياة أو لحظة الميلاد ، ونهايته تشبه نهاية الحياة أو الموت . الدور نفسه يماثل العمر الذى نعيشه . الرقعة كالأرض التي نتحرك عليها والمربعات

تعبر عن حدود حركتنا ومحدودية قدراتنا . قواعد اللعبة تشبه القوانين الطبيعية والفكرية والاجتماعية التى تحيط بنا ونعيش في ظلها . قطع الشطرنج تشبه الناس ، منهم العسكرى ومنهم الملك ، منهم الفيل ومنهم الحصان . كل قطعة لها قيمة وقوة وقدرة ومكان ومكانة تختلف عما لباقى القطع منها . حتى القطع المتشابهة تقف في مربعات مختلفة الألوان . اللاعب كالقدر . يمد يده في اي لحظة ليحرك اية قطعة من اي مكان لأي مكان . قد يكون في المكان الجديد هلاك القطعة او ترقيتها . لايهم ، المهم ان تقوم القطعة بالدور الذي لابد ان تقوم به كما يراه لها ويريده منها اللاعب . تماما كالقدر .نحس بيده تحركنا وتوقفنا .. تعلو وتهبط بنا .. لكننا ابدا لا نراه . الصندوق الذى توضع فيه القطع التي ينتهي دورها على الرقعة يشبه القبر الذي يذهب اليه ويوضع فيه اولئك الذين ينتهي دورهم في الحياة . مخترع الشطرنج كان فيلسوفا أو كاتب قصص . اذا لم يكن الشطرنج فلسفة الحياة فهو قصة الحياة . تقوم القيامة ... ينتهى الدور .. تصبح الرقعة خالية .. توضع كلّ القطع في الصندوق .

ـ اهلا بملك الشطرنج ...

ابنة أفقت من تأملاتي على صوت عم (عباس) الجرسون الطيب .وهو يفسح الطريق موسعا ما بين المناضد والمقاعد . رايت في المرآة (جمال أفندى)وخلفه (مصطفى) يدخلان المقهى . منذ سنوات طويلة مضت وهو يأتي دائما الى المقهى في نفس هذا الموعد . تمام التاسعة مساء . لم يتخلف ابداً عن موعده المعتاد ولا لدقيقة واحدة . ووراءه تماما يمشى ابنه (مصطفى) وهو يتبعه كظله دائما . كان يأتى مع أبيه منذ أن كان طفلا صغيرا . التف حولهما كثيرون من رواد المقهى . بعد قليل من الوقت ، كان (جمال أفندى) قد استقر في نفس المكان الذى اعتاد أن يجلس فيه كل ليلة . لم يحضر أبدا الا ووجد مكانه خاليا لأن أحدا لا يفكر ولا يجرؤ على الجلوس في مكانه اثناء غيابه كأنهما ينتظران ، كل منهما ينتظر الآخر . حتى في الأيام التى قد لا يأتى فيها الى المقهى ـ وهي نادرة جداً ـ لا اذكر اننى رأيت احدا يجلس في مكانه المعتاد هذا وشبه المحجوز له .

ـ أهلا يا ملك الشطرنج ..

ـ مرحبا بملك الشطرنج ..

ـ مساء الخير يا ملـك ..

عبارات رددها كل الجالسين حول تلك المائدة التى استقر أمامها (جمال أفندى) . يخيل الىّ أن كل رواد المقهى والعاملين فيه ، بل وحتى موائده ومقاعده رددوا هذه العبارات أيضا . كان يرد على التحيات بطريقته المعتادة هزة من رأسه الغزير الشعر وابتسامة على فمه المكتنز الشفتين . يبدو الفرح على قسمات وجهه وهو يسمع من حوله ينادونه بملك الشطرنج . يستحق اللقب عن جدارة . منذ ان رأيته لأول مرة منذ سنوات بعيدة مضت وهو يلعب الشطرنج كل ليلة . لعب مع الكثيرين ، لكننى ابدا لم اره ينهزم ولا مرة واحدة . كان يفوز دائما . أقصى ما كان يتمناه الذين يعرفونه جيدا ويلعبون معه هو التعادل على الاكثر ، لقد كان في رأيي وبمتابعتي المستمره له احسن لاعب شطرنج في المقهى وبلا منافس تقريبا . يلعب وكأنه يعزف مقطوعة موسيقيه مليئة بالأنغام الحلوة . ينظر الى الرقعة قليلا ثم يحرك قطعة بسرعة وثقة . تحس وانت تراه يلعب ويتكلم ويعلق ويضحك بأنه لا يمكن ان ينهزم أبدا . يجعل من يجلس امامه ليلاعبه كالمنوم مغناطيسيا . كل من يلعب معه يحس بالخوف وتملؤه الرهبة حتى قبل أن يبدأ نقلته الأولى . الخوف اول الطريق للهزيمة المؤكدة . في النهاية يحرك نقلته الأخيرة وهو صامت تماما . ينظر لمنافسه الجالس امامه وهو يفكر مأخوذا وغير مصدق ، يربت على كتفه وهو يهمس له في صوت عميق متميز النبرات :

ـ كش ... هارد لك .. مات !!

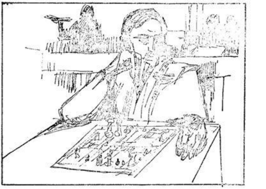
يقول كلماته هذه الأخيرة في ايقاع بطيء متقطع وكأنه يعزى شخصا في عزيز لديه . أصبحت كلماته هذه جملة مأثورة وتعبيرا محفوظا بنفس طريقته في النطق بها . ينهض الجالسون أمامه واحدا بعد الآخر ويظل هو الجالس الدائم الذي لا يتحرك من أمام الشطرنج .

عندما يجلس (جمال أفندى) ليلعب يكاد الجالسون من حوله أن يتعاركوا ويتقاتلوا من اجل اللعب معه . يخشى كل منهم أن يقوم (جمال أفندى) او يغادر المقهى فتفوته فرصة اللعب معه . الدنيا غادرة ولا أمان لها .الانتظار والرغبة في اللعب قبل الآخرين ، ثم فرحة الحصول على فرصة اللعب مع الملك عوامل ترهق أعصاب اللاعب المسكين وتملؤه بالنشوة حتى ليكاد أنيكون سكرانا فيصبح صيدا سهلا يمكن هزيمته بسرعة .

كل لاعب يعرف ويكاد ان يؤمن بأنه سيهزم حتما، ولكنهم جميعهم يصرون على أخذ فرصة اللعب مع ملك الشطرنج . يقول كل منهم معللا سبب تمسكه باللعب رغم شبه تأكده من هزيمته :

ـ لا يهم ان أهزم .. المهم اننى قد أخرج بشىء يفيدنى .. أتعلم نقلة تنفعنى في لعبى مع الآخرين .. احفظ لى فخا أهزم به باقى اللاعبين .. تعليلَ معقول يرضى في كل منهم تأنيبا يعانيه . نحن نبحث دائما عن الرضى عن النفس بتعليل كل شىء ولو عن غير حق ، محاولين أن نقنع أنفسنا أن لا ذنب لنا فيما حدث . لا تهمنا الهزيمة بقدر ما يهمنا تبريرها وتعليل اسبابها والقاء مسؤلية حدوثها على غيرنا .

وعندما كان (جمال أفندى) لا يجد من يلاعبه من الجالسين حوله ، فانه كان يلاعب ابنه (مصطفى) .



منذ طفولته وهو يتفرج ويتعلم ويسأل ويستوعب . علمه أبوه كل خبايا اللعبة وأسرارها حتى أصبح منافسا خطيرا له . صحيح انه لم يهزم أباه ، لكنني أعتقد أن ذلك في المقهى فقط حتى يحافظ على مهابة العرش ومكانة التاج الشطرنجي اللذين استحقهما أبوه عن جدارة .

أتخيلهما يلعبان معـا في المنزل (أم مصطفى) أو (زوجة جمال أفندى) تتفرج عليهما وتشجع ابنهما لكى يهزم أباه . الزوجة تريد من زوجها أن يتفوق على كل الناس ويهزمهم جميعا ، والأم يسعدها فوز ابنها حتى على أبيه وزوجها . في ذلك اثبات لتفوقها وتفوق زوجها أيضا ، لانهما أنجبا ابنا يهزم هازم الجميع .

جاء الجرسون بالشطرنج . وضعـه على المائدة أمام الملك . عاد الجرسون بعد قليل بالمشروبات التـي طلبها الملك والجالسون من حوله . لم اره أبدا وهـو يدفع ثمن مشروباته . يجد دائما من يدفع له . يتسابق الذين من حوله على دفع حسابه للجرسون لعله يرضى ويبقى معهم مدة أطول . لا تغير هذه الرشوة المستترة من عادته . ينصرف في موعده المعتاد تماما .

بدأ اللعب . كالعادة ، وضع الملك لغزا شطرنجيا يتسابق اللاعبون للوصول الى حله . لمن يحل اللغز حق اللعب مع الملك دورين قبل الآخرين . بضع قطع سوداء وأخرى بيضاء تقف على الرقعة بترتيب معين ،والمطلوب مات في ثلاث نقلات كل واحد جرب وفكر واقترح حلا . أخيرا نجح أحدهم في التوصل للحل الصحيح . ضحك الجميع عندما اكتشفوا بساطة فكرة الحل وسهولتها . جلس الرجل الأصلع ذو السيجار الضخم في ركن فمه ليلعب . كالعادة.. فاز الملك .. وبدا الاعبون يتوالون .واحد يقوم واخر يجلس والملك فى مكانة كما هو .

في المرآة ، لمحت شـابا نحيفا قصيرا يتسلل في هدوء ليجلس في صمت بالقرب مـن البـلاط الملكـى الشطرنجي . اخذ يتفرج متابعا اللعب في اهتمام بدأ في زم شفتيه أحيانا وتضييق عينيه في احيان اخرى . عندما انهى أحدهم دوره وخلا المقعد امام الملك . قام الشاب القصير الأسمر واستأذن يطلب اللعب . قال الشاب في صوت تغلفه بحة تستريح لها الاذن :

ـ هل تسمح لى سيادتك باللعب معك ؟!

نظر له (جمال أفندى) . تامله قليلا . ابتسم وجهه كله وهو يقول له في صوت عميق مشجع ولا تخلو نبراته من بعض السخرية :

تفضل ... تحت امرك ...

جلس الشاب القصير الأسمر امام الملك . عندما بدأ اللعب وحرك الشاب بيدق ملكه خطوتين للأمام ورد عليـه (جمال أفندى) بتحـريك بيدق وزيره خطوة واحدة .. عندئذ ران الصمت التام على كل الجالسين. بدا اللعب صعبا وشاقا للطرفين . ادرك الملك انه يلعب معلاعبدارس ومتمكن . لأول مرة منذ مدة طويلـة تمتلىء تغضنات جبهته بحبات العرق . تعبت أعصاب المتفرجين وهم يرون النصر يتأرجح مرة مع هذا واخرى مع ذاك . استمر تحرك القطع ببطء شديد . الجميـع صامتون يتابعون اللعب باهتمام وكأن على رؤوسهـم الطير . الصمت التام يسيطر على المكان . بعد لحظات من التفكير الصامت الطويل والعميق ، حرك الشـاب حصانه وهمس :

كش ... الملك ..

ارتعشـت جفون (جمال أفندى) وهو يسمع همسات الشاب الخافته ويرى اصبعه السبابة يشير الى ملكه . قال متسائلا وكأنه لا يرى الرقعة :

ـ ماذا حدث ؟! هل مات الملك ؟!

ابتسم الشاب الاسمر ابتسامة هادئـة مهذبـة ورقيقة :

ـ أبدا .. ليس بعد .. لكنني سآخذ وزيرك .. فقط .. ولا اكثر ... ضحك (جمال أفندى) وقال بعصبية واضحة :

ـ وزيرى فقط ؟! خذ ما تشاء ... النهاية لـم تأت بعد !!!

بعد أن خسر وزيره ، اخذ يقلل من شأن اللعبـة ويهون مـن خطورتها ومدى تأثيرها على موقفه . كان معروفا عنه من قبل انه دائم الاشادة بكل نقله لخصمه، الى حد المبالغة في قوة وخطورة اضعف النقلات . لأول مرة في حياته اراه يسخر من نقله جميلة وقوية يلعبهـا خصمه . عاد الصمت يسيطر على المكان من جديد بعد انتهاء اللعبة التى خسر فيها (جمال أفندى) وزيره بدأت النهاية تقترب عندما اكتسـح (جمال افندى)

خصمه بهجوم عاصف مركز وعنيف . اخذ الخناق يضيق على ملك الشاب الأسمر . تنفس الحاضرون الصعداء عندما سمعوا (جمال افندى) يقول ضاحكا وصارخا :

ــ كش ملك يا حلو .. ح تعمل ايه في هذه ؟!

ضحك الجميع . تململوا في مقاعدهم ليريحوا اعصابهم وعضلاتهم المشدودة . أحسوا بالفرحة تملأ اعماقهم والنشوة تعربد في مشاعرهم وقلبهم وهم يرون انتصار الملك الذى تعودوا عليه . كل دعواتهم وتمنياتهم كانت ضد الشاب الذى لا يعرفونه . احس كل منهم ان فوز الشاب النحيل ليس هزيمة لـ (جمال افندى) وحده ؛ بل هو ايضا هزيمة لهم جميعا . توقفت عقولهم ، تسمرت أفكارهم ، ماتت آمالهم ، انثنت رقابهم ، التصقت عيونهم بالرقعة عندما حرك الشاب فيله مفطيا ملكه ، وفي نفس الوقت كاشفا طريق الرخ الذى يضرب ملك (جمال افندى) بكشة مضادة . قال الشاب وهو يتنفس الصعداء ويبتسم ويفرك يديه :

ــ كش ملكك انت ...

تجهمت وجوههم وسيطر عليهم اليأس وهم يسمعون الشاب يكمل كلامه :

ــ لا حل للموقف ... مات الملك ...

تمنى كل منهم في اعماقه لو ان (جمال افندى) وجد مخرجا من مأزقه . احسوا جميعهم بحرارة عندما اعترف (جمال افندى) بهزيمته طالبا من الشاب القصير ان يلعبا دورا آخر .

انهزم ملك الشطرنج ...

سرى الخبر في المقهى بسرعة البرق . زاد عدد المتفرجين على الدور الثاني توقع كل واحد منهم ان يشهد قتالا حتى الموت . اختلطت المشاعر في اعماقهم ملأتهم الحيرة .هل هم يريدون انتصار (جمال افندى) حقا أو يرغبون في هزيمتهم ؟!! ولقد ظلّ سنين طويلة يهزمهم حتى تحول بالنسبه لهم الى اسطورة . أصبحت هزيمته معولا يحطم في داخلهم الصنم الذى صنعوه له وعبدوه . يصعب عليهم تصديق سقوط ملكهم . لو ان احدهم هو الذى هزم (جمال أفندى) لهان الأمر الى حد ما . كان سيصبح (زيتنا . في .. دقيقنا) كل منهم يحسد ذلك الشاب النحيل الغريب الذى يأتى الى المقهى للمرة الأولى فيحقق في لحظات ما عجزوا عن تحقيقه لسنوات طوال .

يبدأ الدور الثاني يدخل مرحلته النهائية الحاسمة . زموا شفاههم وهزوا رؤوسهم جميعا في نفس الوقت عندما بدت هزيمة (جمال أفندى) قريبة ومؤكدة للمرة الثانية . في محاولة يائسة لانقاذ ما يمكن انقاذه والخروج بتعادل على الاقل ، ضحى (جمال افندى) بالرخ الوحيد المتبقى له . بعد اربع نقلات سريعة قال الشاب بهدوء :

ــ كش ملك ...

قبل ان ينبس (جمال افندى) ببنت شفة اكمل الشاب بهدوء :

ــ مات !! ــ

تسمرت نظرات (جمال افندى) على الرقعة الممتدة امامه . خيل اليه انها كبيرة جدا ولا نهائية الاتساع . حملق فيها بشدة . بعد لحظات ، هز راسه يائسا واعلن تسليمه بالهزيمة وهو يعض بأسنانه على شفتيه في غيظ والم . نهض واقفا في تثاقل . استندعلى كتف ابنه (مصطفى) . القى تحية المساء على الجالسين بهزة من رأسه وصوت لا يكاد يبين . سار ببطء شديد. خطواته قصيرة وحزينة . وصل الى الباب الغربى للمقهى عندما كانت دقات الساعة الكبيرة المعلقة على الحائط تعلن تمام التاسعة مساء . نفس موعد انصرافه المعتاد . وقف لحظة . وهو يخرج حزينا كانت تتردد في اعماقه عبارة واحدة ذات طنين غريب النغمات :

« كش .. مات .. كش .. مات .. كش .. »

قطع عليه تردد هذه العبارة هتاف رواد المقهى الذين التفوا من حول الشاب الأسمر النحيل :

« . عاش ملك الشطرنج ... »

قلت لنفسى وأنا أصفق مستدعيا (عم عباس) الجرسون الخالد :

« ... هكذا الحياة ... مات الملك .. عاش الملك ... »

جاءنى (عم عباس) بفنجان القهوة السادة الذى طلبته . عدت اهمس لنفسى بعد ان رشفت قليلا من القهوة المرة :

« ... لو دامت لغيرك لما وصلت اليك ... دنيا ... »

شاهدت في المرايا احتفال رواد المقهى بملك الشطرنج الجديد . رنت في اعماقى كلمات اربع ظلت تتابع في نغم متماوج رتيب :

« مات الملك ...

يحيا الملك ... »



النهر

ابراهيم خليل

يسقطُ الثلجُ
الثلجُ يسقطُ
يسقطُ •••
والاطلس المتوسط
يَلبس « سِلهامه »
تخلعُ الغابةُ ألوانها
والصنوَبرُ يخلَعُ ألوانَهُ
والصخورُ تبدّل ألوانها
كلُ شيءٍ له لونه
يسقط الثلجُ ••
الثلجُ يسقطُ ••
يسقطُ ••
والماءُ يخَسرَ أشياءَه
ها هو العشب يفقد خضرته
والمَطرْ •
بَرَدٌ وثلوج
كلها لحظات •
وينصبُ من غبَش الصهد
نارٌ وَماءْ
يستردُ الصنوَبرُ خضَرته
والحشائشُ خضرتها
والمروجْ
كلُ شيء يغيّرُ ألوانَهُ
ما عدا النَّهْرَ •••
والنَّهرُ ينشقُ من كبدِ الصَّخرِ
من سجُفِ الطينِ •• والطميِ ••
من شاطئيهِ ••
وينشقُ من ضفتيهِ ••
يعربِدُ •• ينسابُ ••

يلتفُّ
تركضُ مأواجُهُ
للمحيط ..
ها هو النّهْرُ
والنهرُ يرتاحُ فوق سريرٍ من الطمي
والبَحْصِ
والرّملِ
والسّجف الطحلبي .
لهفةٌ واحتراقٌ
تدفعُ النهر
والنهر يركضُ .. يركضُ
كلُّ المسافات تركضُ
طميٌ وَمَاء
وأرجوحةٌ من حصىً
وارتواء .
حينما يلتقي النهرُ بالأطلسي .
حلمٌ فجأةً .. أو لقاءْ
رَعشَةٌ ،
وانتفاضة نهدين ،
شمسٌ لها وَخزةٌ
وسماءْ .
زرقةُ الأطلسي .
خضرةُ النهر
لونُ المدى
حرقة واشتهاء
أيّنا النهرُ
يا سُورة من نداء ؟
أينا خضرة الماءِ أو زرقة الأطلسي ؟
أينا يفرغ الآن في البَحْرِ أشواقهُ

زبداً لامعاً ... ، ثلجه

كسوة الأطلسي المتوسطِ

جلبابُه .

إنَّ في وطني ،

في فلسطينَ حُلْماً ،

ونَهراً

وفي الأبيضِ المتوسطِ

تستدُّ زرقته

والمــدى

كلُ شيء له حاضرٌ وأنا

كِلُ شيء له حاضرٌ وأنا

ليس لي غيرُ حزنٍ ..

ومنفىً كبير

شوق الى زرقة البَحْر

الى خضرةِ النهرِ

صَفْوِ المدى

فيا أيها النَّهرُ

من يكن النهرُ

دَعْكَ فاني

أنا النهرُ والنبعُ والمنتهَى .

ليرمنتوف

قصائد مختارة

ترجمة وتقديم : د. حياة شرارة

قبل ان يرى ليرمنتوف النور ولدت المأساة التي نسجت خيوط حياته . فهو ابن والدين متفاوتين طبقيا. ابوه ملاك صغير من مقاطعة تولا وامه من عائلة نبيلة ثرية ، جمع الحب بينهما وربط مصيرهما . ولكن والدة امه ثارت على زواج ابنتها الوحيدة غير المتكافيء وانتقمت لنفسها بعد وفاة ابنتها بمرض السل ، عندما بلغ الشاعر الثالثة من عمره ، فحرمت الطفل من رؤية والده . وعاش مدللا وحيدا في كنف جدته التي كانت سخية في بذل الأموال على تربيته وتعليمه . ان هذه المأساة العائلية غلفت وجوده بغلالة من الحزن والكآبة ، وربما اثرت في صحته . فقد نشأ عليلا ضعيف البنية ولكن جدته لم تأل جهدا في العناية به فاخذته الى جبال القفقاس للشفاء والاستجمام . وقد كان لجمال الطبيعة بقصائده الكثيرة عنها .

دخل عام ١٨٢٨ احدى المدارس النموذجية ، وفيها اطلع على نتاجات الشعراء المشهورين في عصره مثل جوكوفسكي وغريبايدوف وبوشكين وانفتحت امامه آفاق واسعة للتعرف على الاداب والفنون المعاصرة له ، وبدأ اولى محاولاته في نظم الشعر .

اثار موت والده عام ١٨٣١ اشجانه السابقة فنظم قصيدة يرثيه ويذم فيها الذين تسببوا في آلامه ويغبطه على موته . ويشير في البداية الى فراقهما متفجعا : « رهيب مصير الاب والابن » . ويدين فيها من شتت شملهما قائلا :

لم يبغض احدنا الآخر
ولكننا كلانا اصبحنا ضحية الآلام
لست من يبرئك أو يتهمك
فعلية القوم ادانوك ، ولكن من هم علية القوم ؟
جموع من الاشرار والعاطفيين
ومجمع للمدائح الكاذبة .

دخل الجامعة عام ١٨٣٠ ، ودرس فيها عامين ثم طرد منها بحجة « مخالفته لنظام الجامعة » . وفي الحقيقة كانت روحه تتفجر كرها للحياة الراكدة المتخلفة المفعمة بالاستبداد والاضطهاد التي تحياها روسيا وتتوق الى الثورة . وقد لمست فيه السلطات هذه الروح المتمردة الجموح وارادت الحد من تأثيرها فابعد عن الجامعة . وكانت هذه الخطوة الاولى في طريق المطاردة والتضييق والملاحقة التي عانى منها الشاعر حتى اوصلته الى حتفه وهو في ريعان حياته ونضجه الشعري ..

الهب موت بوشكين عواطفه فتطايرت حمما وشظايا يقذفها في وجه الطغاة في قصيدة « موت شاعر » التي القت الرعب في قلب القيصر عندما

وصلت الى يديه ، فقرر التخلص من الشاعر الجديد كما تخلص من بوشكين فارسله الى الجيش في القفقاس ليخوض الحرب مع الجبليين .

حال مرضه دون مشاركته في القتال . فانكفأ على نظم القصائد وجمع مادة روايته « بطل عصرنا » . واستخدمت جدته نفوذها للعفو عنه وكذلك الشاعر جوكوفسكي وعاد الى بطرسبورغ شاعرا مشهورا وفتحت امامه الصالونات الادبية ورحبت به .

ظل اعداؤه يحوكون المؤامرات ضده في الخفاء والعلن ويوغرون الصدور الحاقدة عليه وهيأوا له مبارزة مع بارانت ابن المبعوث الفرنسي ولم تسفر المبارزة عن شيء ولكن القيصر استغلها ضده فالقي القبض عليه ثانية ، واصدر امرا جديدا لالتحاقه مرة اخرى بالجيش المقاتل في القفقاس . وقد شارك ليرمنتوف في القتال لشهور عدة عام ١٨٤٠ وابدى ضروبا من البسالة وروح التقحم ولا سيما في معركة « فاليريك » بحيث اقترح قائده منحه وساما عسكريا وقد تكرر الطلب في اعقاب معارك أخرى ولكنه رفض في كلتا الحالتين .

لقد اضنى العمل في الجيش ليرمنتوف واضعف صحته ، فذهب الى مدينة بيتيغورسك للمعالجة والاستجمام والتي كان يؤمها ايام طفولته للغرض ذاته. ولكن مطارديه ومبغضيه كانوا في انتظاره اينما حل . وهكذا سبقوه الى بيتيغورسك وبداوا محاولاتهم لايقاعه في حبائلهم . فقذفوا في طريقه بشخص يسمى مارتينوف دعاه الى المبازرة قرب احد الجبال القريبة من هذه المدينة وقتل .

هزت هذه الجريمة ضمير المثقفين والوطنيين الروس وادمت قلوبهم وكان لها صدى مغاير في البلاط القيصري ، فقد اصدر القيصر نيقولاي الاول امرا بسجن القاتل ثلاثة شهور فقط ! والعفو عن المشاركين الآخرين . وهكذا اودى الطغيان بحياة اكبر شاعرين عرفتهما روسيا في النصف الاول من القرن التاسع عشر . وختم موتهما قصة صراعهما الطويل المتواصل في دنيا الاستبداد والعبودية .

* *

على الرغم من السنين القليلة التي عاشها ليرمنتوف فان مؤلفاته تقع في اربعة اجزاء من القصائد والبؤيمات والكتابات النثرية ، احتلت مكانا بارزا في الادب الروسي الذي اصبح من رواده الاوائل .

نظم ، في مستهل حياته الشعرية ، الكثير من القصائد – تكاد تبلغ ثلاث مئة قصيدة – سكب فيها لواعج روحه وتأملاته وافكاره وكانت اشبه باعترافات او سفر لمجرى عالمه الداخلي وتياراته المتقلبة وما تعاني روحه من جروح وآلام في الاطارين النفسي والاجتماعي . ومع انه لم يبلغ درجة النضج الفني بعد ، فقد تميز الكثير من اشعاره الاولى باصالته الابداعية وكشفت عن موهبة كبيرة يتمتع بها الشاعر مثل « الزورق الشراعي » و « المعوز » و « امنية » و « اطلال » والقصيدة التي تبدأ « كلا ، لست بايرون » والتي يدفع بها عن نفسه تهمة تقليده لبايرون . ان تأثره به لم يفقده اصالته الوطنية . فهو يعبر عن دخيلة ذاته وآماله المحطمة وخيبته ويصطبغ شعره بلون قومي خاص .

كان في الحقبة الاولى من نتاجاته رومانتيكي النزعة والاتجاه يميل لتأمل ذاته واكتشاف خباياها وما تنطوي عليه من طموحات وغايات وطاقات مكبوتة وحب للحرية والكفاح . ولكن الاجواء الاجتماعية المحيطة به كانت مكفهرة متجهمة بعد قمع انتفاضة الديسمبريين عام ١٨٢٥ واعدام بعضهم ونفي معظمهم الى سيبيريا حيث يموتون موتا بطيئا في زمهرير شتائها . كانت الكلمة الحرة مخنوقة واليأس مسيطر على القلوب والخوف يشل الافكار . فقد اختفت مرحلة انتظار الحرية والنصر التي عاشها بوشكين قبيل انتفاضة الديسمبريين . وكانت المهمة الملقاة على عاتق ليرمنتوف كبيرة وجسيمة ومن هنا تتأتى اهميته في الادب الروسي فهو كما يقول بيلنسكي يمثل « حلقة جديدة في سلسلة التطور التاريخي لمجتمعنا » وفيه « تتفجر اللحظة التاريخية للمجتمع الروسي » . لقد اصبحت اشعاره خير معبر عن هذه الفترة المظلمة ، فكشف الستار عن الوضع المأساوي الذي يعيشه المثقفون وتعيشه روسيا العبودية وكان الصوت المدوي في دياجير روسيا « غير المستحمة » .

يمثل بطله روحه اللاغبة المتطلعة للحرية والناقمة على الواقع الكالح الذي يدفعه للوحدة والعزلة . فهو يحيي الثورة الفرنسية عام ١٨٣٠ ويتفجع على الدم المراق . ويحيي تمردات الفلاحين الروس وينذر الحكام بحلول الوقت « الذي تتهاوى فيه تيجان القياصرة » .

كانت النزعة الرومانتيكية الثائرة واضحة في ابطال قصائده الاولى ولكن السمات الواقعية لنتاجاته ازدادت مع تعاظم نضجه الفني . وتمثل « موت شاعر » عام ١٨٣٧ – التي نظمت في رثاء بوشكين – مرحلة جديدة في اشعاره يتجلى فيها تفاعله مع هموم مجتمعه وينتقل الى موقف الهجوم على قتلته ويعبر عن السخط الذي يتأجج في صدور الناس ، والفجيعة التي المت بهم ويدين السلطة الحاكمة التي استخدمت دانتيس لتنفيذ الجريمة . تبدأ القصيدة بالتفجع والرثاء ثم ينتقل الى النقد فالهجوم فالتهديد « بمحكمة الله » ، انها « دعوة الى الثورة » كما عنون القصيدة ذلك الشخص الذي

ارسلها الى القيصر ، واضافة الى محتواها الجريء فهي تشكل جنسا ادبيا جديدا لم تعرفه القصيدة الروسية . فالمرثاة تتخذ تدريجيا الطابع الهجائي والنقد المرير ، انها مرثاة — هجاء في الوقت ذاته .

اما قصيدة « افكار » ففيها يكشف البرود الروحي واللاابالية التي يعيشها جيله والانتليجنسيا الروسية المنحدرة في تلك الحقبة من طبقة النبلاء وهي تحيا حياة فارغة تافهة مضجرة لا تميز بين « الخير » و « الشر » و « النضال » و « المخاطر » ويعلق بيلنيسكي عليها قائلا : « كتبت هذه الاشعار بالدم ، وانبثقت من اعماق نفس مهانة . انها صرخة وانات امرىء يعتبر انعدام الحياة الوجدانية شرا اسوا بالف مرة من الموت الجسمي !.. » .

يستلهم في « بورودينو » صور الماضي الحافلة بالشجاعة والتضحيات وتقوم على المقابلة بين بطولة الاجداد وقوتهم وشدة بأسهم والجيل الحالي الذي يضيع عمره دون عمل ويعيش دون غاية . ويقص حكاية معركة بورودينو على لسان جندي عادي مشيرا بذلك الى ان الشعب هو الذي قاتل وخاض معركة التحرير.

تعبر اشعاره عن حبه للطبيعة الروسية والناس البسطاء كما في قصيدة « الوطن » أو تردد اصداء معاناته الوجدانية وافكاره كما هو شأن الكثير من قصائده الغنائية وتختلف عن اشعار بوشكين بنغمتها الشجية الحزينة ، فالحياة ذات طعم رمادي خال من الاثارة والجمال والحب « انني ضجر وحزين » .

لم يغنِ ليرمنتوف ديوان الشعر الروسي حسب ، بل ترك اثره في الرواية النثرية . فهو صاحب أول رواية واقعية سيكولوجية في الادب الروسي وسلف تولستوي ودوستويفسكي اللذين ازدهر على يديهما هذا اللون من الرواية . ويحاول في رواية « بطل عصرنا » استقصاء « تاريخ النفس البشرية » لانه « يكاد يكون اطرف وانفع من تاريخ شعب برمته » كما ورد في مقدمة « يوميات بيتشورين » مما يجعل القارىء مباشرة وجها لوجه امام اهداف المؤلف . بيتشورين هو البطل الرئيس الذي تجمع شخصيته بين الاجزاء او القصص الخمس التي تتكون منها الرواية ويمثل بطل العصر ذا الآمال الكبيرة والطاقات المتأججة والرغبة المتوقدة للعمل . ولكن امكاناته الهائلة تتبدد وآماله تتهشم ومطامحه تختنق ، ولا يتوقف الامر عند هذا الحد ، بل تتخذ تصرفاته طابعا مؤذيا فجا يعاني منه الآخرون الذين تلقيهم الاقدار في طريقه . هذا هو المصير القاتم الذي فرضته الظروف الاجتماعية على خيرة ابناء جيله .

بعد هذا التقديم السريع لحياة ليرمنتوف وابداعه الشعري والنثري وبعض قصائده المختارة ، نود القول ان هذه القصائد المترجمة تمثل نماذج شتى من الوان قصائده وتنطوي على مواضيع متباينة وفترات زمنية مختلفة لكي تعين القارىء على تكوين صورة شاملة عن طبيعة نتاجه .

الملاك

طار الملاك في السماء عند منتصف الليل
وغنّى اغنية خافته
وأصغى القمر والنجوم والسحب
لاغنيته المقدسة

غنى عن غبطة الارواح الطاهرة
تحت ظلال جنائن الفردوس
غنى لله العظيم ،
وكانت مدائحه صادقة .

حمل روحه الفتيّة بين ذراعيه
لاحزان العالم ودموعه ،
وظل صوت أغنيته ابكم
ولكنه حيّ في روح شابة
تعذبت طويلاً في الدنيا
وجاشت بامانٍ عجيبة
ولم تستطع اغاني الارض المضجره
تعويضها عن اصوات السماء .

كلا ، لست بايرون

كلا ، لست بايرون ، انا امرؤ آخر
انني المصطفى المجهول
انني كبايرون ، رحالة مطارد
بيد ان انفاسي روسية ،
لي البدء والنهاية من قبله
عطاء فكري زهيد
وفي روحي الشبيهة بالمحيطات
تجثم الاحلام المهشمة .
فمن يستطيع ان يستشف خفايا
المحيطات المتجهمة ؟ من بمقدوره
ايصال افكاري للجمهور ؟
أنا ، أم الله ، ام لا أحد !

١٨٣٢

غصن فلسطين

حدثني يا غصن فلسطين
في اي مكان نموت وازهرت
واية ربوات ووهاد
ازدانت بك
هل لاطفتك اشعة الشرق
قرب مياه الاردن الصافيه ؟
ام هزتك الرياح الغضوب ليلاً
في جبال لبنان ؟
أو همسوا صلاة خافته
وهل غنى اغنيات قديمة
اولاد سليم البائسون
وهم يضفرون اوراقك ؟
أموجودة شجرة النخيل تلك
أما زالت هامتها ذات الاوراق العريضة
تجتذب في حرارة الصيف
عابري الصحراء ؟
أم ان الفراق الكئيب
اذبلها مثلك
وغباء الوديان يجثم ثقيلاً
على الاوراق الصفراء ؟
حدثني يا ركيزة المؤمن
من حملك الى هذا المكان
وهل كان حزينا دائما عليك
وهل تصونين آثار دموعه الحاره ؟
هل كان افضل مقاتلي جحافل الله
بجبهته الصافيه ؟
وهل كان مثلك جديراً بملكوت السماوات
على مرأى الناس والآلهة ؟
العناية الالهية تصونك
امام الايقونة الذهبية
حيث تقف يا غصن القدس
كحارس مخلص مقدس
الغسق الشفاف وضوء المصباح
والمحراب والصليب رموز القداسة
وكل ما يعمر السكينة والفرح
يطوقك ويغمرك

١٨٣٧

بورودينو(*)

حدثني ايها العم ، لم يكن عبثاً
ان تلتهم موسكو الحرائق
وتسلم للفرنسيين .
لقد دارت معارك حامية الوطيس
ويقولون .. يا لها من معارك
وليس صدفة ان تتذكر روسيا برمتها
يوم بورودينو .
اجل كان ناس اشداء في زماننا
خلافاً للأرومة الحالية

انهم جبابرة لا يشبهونكم !
كانوا سيئي الحظ
قلائل عادوا من ارض المعركة
ولولا مشيئة الله
لم يسلموا موسكو .
لقد تقهقرنا طويلاً صامتين
كاتمين ضيقنا ، منتظرين القتال ،
ويدمدم مسنونا :
« ماذا دهانا ؟ هل اتينا للاستجمام ؟
ألا يجرؤ قادتنا
على تمزيق الاجانب
بالحراب الروسية ؟ »
ها قد عثر على حقل رحب
تتفسح به وفق مشيئنا !
واقاموا الحصون
واصخنا السمع
واوشك الصباح ان ينبلج ضياؤه
على الغابات والقمم الزرقاء
والفرنسيون رابضون في اماكنهم
شحنت المدفع بقوة
وفكرت : سأستضيف صديقي !
انتظر يا اخي المسيو !
ما نفع المراوغة ، لنقاتل
سنذهب ونحطم الجدار
ونقدم هاماتنا
في سبيل الوطن !
تبادلنا اطلاق النار يومين
ماجدوى هذه المناوشات ؟
انتظرنا اليوم الثالث .
وجرى الحديث في كل مكان
« حان وقت الضربة الشاملة »
ها هي ظلال الليل تهوي
على ارض المعركة الرهيبة .
غشيني النعاس ، فاستلقيت قرب المدفع
وترامت الى سمعنا قبيل الفجر
اصوات الفرنسيين الجذلة
ولكن السكون مخيم على تحصيناتنا
البعض ينظف قبعته ويرتبها
والآخر يشحذ الحربة ويتمتم غاضباً
عاضاً شاربه الطويل .
ما كاد الضياء يلوح في السماء
حتى ضجت الحركة بغتة في كل شيء
ولمعت صفوف اثر صفوف
وكان رئيسنا مفطوراً على الشجاعة
انه جندي القيصر وابو الجند
وا أسفي عليه ، لقد قتل بالسيف
وثوى في الارض الرطبه .
خاطبنا وعيناه تبرقان :
« ايها الشباب ! أليست موسكو وراءكم
استشهدوا في ضواحيها ،
كما استشهد اخواننا ! »
واقسمنا ان نموت
وحافظنا على قسمنا
في معركة بورودينو .
يا له من يوم رهيب ! فعبر الدخان المتطاير
تحرك الفرنسيون كالغمام
تجاه حصوننا
مر الخيّالة باشاراتهم المتنوعة
والفرسان بقبعاتهم المذّيله
بسرعة امامنا
ووقفوا هناك .
جنبكم الله رؤية مثل تلك المعارك !
رفعت الرايات كالظلال
وسطعت النار عبر الدخان

وعلا صليل السيوف ودوى الرصاص
وتعبت ايدي المحاربين من الطعن
واعاق تطاير القذائف
جبل من الاجساد الدامية
عرف العدو في ذلك اليوم كثيراً
معنى قتال الروس الباسل
قتالنا بالسلاح الابيض !..
اهتزت الارض مثل صدورنا
واختلطت الخيل بالناس
واطلاقات آلاف الاسلحة
دوت في صرخة متواصلة .
هبط الغسق والجميع متأهبون
لخوض القتال مجدداً في الصباح
والصمود حتى النهاية
ها هي الطبول تقرع
والجنود يتراجعون
وعندئذ شرعنا نحصي الجرحى
نحصي رفاقنا .

اجل عاش ناس اشداء في زماننا
كانوا ارومة شجاعة شديدة البأس
جبابرة لا يشبهونكم
كانوا سيىء الحظ
قلائل عادوا من ارض المعركة
لولا مشيئة الله
لم يسلموا موسكو

١٨٣٧

موت شاعر[1]

استشهد شاعر ! ـــ اسير الشرف
سقط بين الاشاعات المفتريه
في صدره طلقة وظمأ للانتقام
رحل وهامه شامخة !...
لم تطق روح الشاعر
عار الاساءات الوضيعة
فوقف ضد ظنون علية القوم
وحيداً ، كالسابق ... ومات !
مات !.. فعلام العويل الآن ،
والمدائح الجوفاء من تلك الجوقة اللامجدية
وعبارات الاسف والتبرير المتلعثمة ؟
لقد اصدر حكمه !
الستم انتم الذين طاردتم حانقين
موهبته الحرة الشجاعة ؟
وأججتم لاهين
ذلك الحريق الذي كاد يخمد
فماذا بعد ؟ افرحوا ... ان العذابات
الاخيرة لم يستطع صبراً عليها :
لقد انطفأت ، كالشعلة ، هذه العبقرية المدهشة
وذبل الاكليل المهيب .
سدد قاتله ببرود[2]
الضربة ... لا خلاص يرتجى
القلب الخاوي يدق دقات منتظمة
ولا يرتعش المسدس في يده
ما هذه الاعجوبة ؟... من بعيد بعيد
شأن مئات الشاردين
لاصطياد السعادة والمناصب
القت به مشيئة الاقدار الينا
ضحك وازدرى بوقاحة
لغة ارض اجنبية وعاداتها

لم يستطع الاشفاق على مجدنا
لم يستطع في تلك اللحظة الدامية ان يدرك
على من رفع يده !...
لقد مات ، وتلقفه القبر ،

مثل ذلك المغني المجهول الحبيب
ــ فريسة الغيرة الصماء ــ
الذي غناه بقوة سحرية
وخر صريعا مثله بيد لا تعرف الرحمة •
لماذا ترك النعيم الهادىء والصداقة الصافية
وذهب الى تلك النخبة الحاقدة الخانقة(٣)
للقلب الطليق والعواطف المتوهجة ؟
لماذا مدَّ يده للوشاة التافهين
لماذا صدق الكلمات العذبة الزائفة
وهو الذي فهم الناس منذ صباه ••؟
لقد نزعوا تاجه السابق ، ووضعوا عليه الكيل شوك
وكسوه باوراق الغار الذابلة
ولكن ابراً خفية لاذعه
لسعت جبهته المجيدة ،
لقد سممت الهمسات الماكرة لاولئك
الاجلاف اللمّازين لحظاته الاخيرة ،
ومات يبرحه ظمأ للانتقام
وفيض دفين من الآمال الخائبة •
اختفت اصوات الاغاني الرائعه
ولن تصدح ثانية
فبيت المغني قاتم وضيق
وشفاهه ممهورة •
وانتم ايها الاحفاد المتغطرسون
العروفون بسفالة ابائكم العريقه
وعماد العبودية المرممة شظاياها
والمتسلون بسعادة المظلومين
وانتم ايتها الجموع الواقفة عند العرش
يا سفاحي الحرية والعبقرية والمجد !
تواروا خلف ستار القانون
امامكم المحكمة والحقيقة ، اسكتوهما !
ولكن هناك محكمة الرب يا محبي الفجور
هناك محكمة رهيبة تنتظركم
لا يفقهها رنين الذهب
وستستقرىء مسبقاً الافكار والامور •
حينئذ لن ينفعكم اللواذ بالوشايات
ولن ينجدكم مرة أخرى •
وحينئذ لن تغسلوا بكل دمائكم السوداء
دماء الشاعر النقية !

١٨٣٧

افكـــار

انظر حزيناً الى جيلنا
لمستقبله الخاوي المعتم ،
وهو يشيب راكداً
تحت عبء المعرفة والشكوك •
اننا اثرياء من المهد
باخطاء ابائنا وعقليتهم المتخلفة ،
الحياة تعذبنا كصراط مستقيم دون غاية ،
كوليمة عيد لدى اناس غرباء •
اننا لا اباليون ازاء الخير والشر بصورة مشينة ،
اننا نذوي في مستهل الطريق دون كفاح ،
ونحن جبناء جبناً مخزياً امام المخاطر ،
وامام السلطة ارقاء حقراء •
نحن كالثمرة الضعيفة الناضجة قبل اوانها
لاتلذ المذاق ولا تسر العيون
معلقة بين الزهور وحيدة يتيمة
وفترة جمالها هي فترة سقوطها !
لقد اضنتنا افكار العلوم المجدبة ،
وطوينا ــ عن ذوي القربى والاصدقاء ــ
افضل امانينا وصوتنا النبيل
وجحودهم لعواطفنا المهانة •
وما كدنا نمس كأس المتعة
حتى استهنا بقوانا الفتية ،
كنا نخشى القرف من كل مسرة

واستللنا خيرة عصارتنا .
لا احلام الشعر ولا ابداعات الفن
تحرك فكرنا بمسرة حلوة
اننا نصون ضنينين اثار احاسيس في صدورنا
مدفونة بشحة وكنز عديم الجدوى .
نحن نبغض ونحب عفوياً
لا نضحي بشيء ، لا بضغائننا ولا محبتنا
وتجثم برودة خفية على ارواحنا
بينما تتقد النيران في دمائنا .
كم يبعث السأم فينا لهو اجدادنا الباذخ
وتهتكهم الصبياني البريء ،
اننا نسرع نحو حتفنا دون سعادة أو مجد
متلفتين باستخفاف الى الوراء
تتخطى عتبات العالم دون ضجة أو اثر
يا لنا من جمع متجهم سيطويه النسيان سريعاً ،
لم يخلف للعصور فكرة مثمرة
أو عبقرية مبتدئة النشاط ..
وسيزدري احفادنا رفاتنا
بقصيدة مهينة رغم تزمت القضاة والمواطنين ،
انها سخرية الابن المخدوع المرة
من ابيه العابث .

١٨٣٨

تهويدة قوزاقية

نم يا صغيري الجميل
هَنْهَوْنه
القمر الصافي يرنو ساجياً
الى مهــدك
سأحكي لك الحكايات
واغني اغنية
فاطبق عينيك الصغيرتين واغفُ
هَنْهَوْنه
يجري نهر يترك بين الصخور
طاوياً امواجه العكره
ويزحف التشيتشين الحقود نحو الشاطىء
شاحذاً سيفه
ولكن اباك محارب قديم
متصلب في المعارك
نم يا صغيري وكن مطمئناً
هَنْهَوْنه
سيأتي زمان وتعرف بنفسك
نمط حياة الجندي
ستضع قدمك ببسالة في الركب
وتحمل بندقية
سأطرز سرجك الحربي
بخيوط حريرية
نم يا صغيري الحبيب
هَنْهَوْنه
ستكون لك طلعة البطل
وروح القوزاقي
سأخرج لمرافقتك في الوداع
وتلوح لي بيدك
وكم من الدموع الحارة
سأسكب خلسة في ذلك الليل
نم يا ملاكي نوماً حلواً هادئاً
هَنْهَوْنه
ستعذبني الكآبة
وسأنتظر دون سلوان
وسأصلي طوال اليوم
امارس العِرافة ليلاً
وسأفكر انك مستوحش
في ذلك البلد الغريب
نم ما دمت خالي البال
هَنْهَوْنه

سأعطيك ايقونة مقدسة
للطريق
ضعها أمامك

وصل لله

وعندما تستعد لقتال خطير
تذكر امك

نم يا صغيري الجميل
هَنْهُونه

١٨٣٨

وحيداً اخرج الى الدرب
الطريق الصخري يسطع عبر الضباب
الليل ساجٍ والبراري تصيخ الى الله
ونجمة تناجي نجمة .
كل ما في السماء مهيب ورائع
والارض تغفو في بهاء جليل
فعلام انا حزين ومثقل القلب
أأنتظر شيئا ؟ أم آسف لشيء
لا طموح لي في الحياة
ولا أسف على الماضي ابداً
انني انشد الحرية والسكينة
والسلوان والكرى
ولكنه ليس كرى القبر البارد
اني اتوق لغفوة ازلية
كي تهجع قوى الحياة في صدري
كي يعلو صدري هادئاً حينما اتنفس
كي يداعب سمعي ليل نهار
صوت عذب يغني للحب
كي يخضوضر فوقي دائماً شجر
السنديان القاتم وينحني ويضج

١٨٤١

الوطــن

احب الوطن ولكنه حب غريب
لا يغلبه العقل .
فلا المجد المبتاع دماً
ولا الطمأنينة التامة ترفدها ثقة فخورة
ولا التقاليد المقدسة في الماضي القاتم
تحرك في روحي اخيلة مفرحة .
ولكنني احبه ، لماذا ، لست ادري
احب الصمت البارد في سهوله
وتماوج غاباته المترامية
وفيضان انهاره الشبيهة بالبحار
احب العدو بالعربة في دروب الريف
لكي انفذ ببصري بطيئاً في ظلال ليله
متشوقاً لمأوى على اطرافه
بين الاضواء الراعشة في القرى الكئيبة .
احب دخان مزارعه المحروقة
وقوافل العربات الهاجعة ليلاً في السهول
وشجرتي البتولا البيضاوين
فوق ربوة تتوسط حقول القمح الصفراء
ارنو بسرور لا يعرفه الكثيرون
الى الاجران الممتلئة
والكوخ المغطى بالقش
ومصراع النافذة المنقوش ،

وفي العيد عندما يلف الندى المساء
اراني مستعداً ان اتطلع حتى منتصف الليل
الى الرقصات المصحوبة بضرب الارض والصفر
على نغم حديث الفلاحين السكارى .

١٨٤١

وداعاً يا روسيا غير المستحمة
يا بلاد العبيد والسادة
وداعاً يا معاطف الجندرمة
وانت ، ايها الشعب الخاضع
أيمكنني الاختفاء من باشاواتك
خلف جبال القفقاس المترامية
أيمكنني الاختفاء عن عيونهم الرانية لكل شيء
من اذانهم المستمعة لكل شيء

١٨٤١

(*) المعركة الحاسمة التي وقعت بين نابليون والقوات الروسية عام ١٨١٢ وقد قرر قائد الجيش الروسي على اثرها الانسحاب من موسكو بعد قتال ضار خاصه مع الفرنسيين في هذه المعركة .

(١) نظمها بمناسبة موت بوشكين في مبارزة دبرها البلاط للتخلص منه .

(٢) يشير الى دانتس الفرنسي الجنسية الذي دعاه بوشكين للمبارزة دفاعا عن شرفه ، حيث أخذ يغازل زوجته وينشر عنها الاشاعات الكاذبة سوية مع بعض رجال البلاط للنيل من سمعة الشاعر واستفزازه .

(٣) يقصد رجال البلاط ، فقد منح بوشكين لقبا صغيرا لكي يستطيع التردد على حفلات البلاط وولائمه . ولم يكن هذا اللقب يليق بمكانته الشعرية لانه من الالقاب الدنيا . وقد سمم ارتباطه بالبلاط حياته وكثرت الوشايات والمضايقات والضغوط عليه .

العائلة

حامد الهيتي

بدأ نور الشمس يخفت شيئا فشيئا ..
انه الاصيل الذي احتوى كل الاشياء بما فيها « سعاد المطلقة » التي وضعت طفلتها الصغيرة في حجرها وبقيت تحدق في شاشة التلفزيون بشوق غامر ...
« ارايت .. ؟
قال الرجل الوسيم
ـ باللكمان الهادىء ..
قالت الفتاة . »
ابتسمت (سعاد المطلقة) ...
كانت تدرك تماما ان نهاية الفلم لابد ان تكون سعيدة ..
« امسك الرجل الوسيم بيد الفتاة بحرارة وتوغلا اكثر في الحقل . »
تنهدت (سعاد المطلقة) في تلك اللحظة .. ولكن بصمت
« ـ انظري ...
نظرت الفتاة الى حيث اشارت يد الرجل الوسيم وضحكت بنشوة ... »
تململت الطفلة في حجر امها .. كانت تود ان تقوم من مكانها لتزاول اللعب مرة اخرى في باحة البيت ولكن يد الام اجبرتها على ان تبقى هادئة .
سكنت الطفلة اخيرا عندما سمعت صوت امها يقول :
ـ اهدئي .. وانظري الى الشاشة قبالتك ..
« توقفت الفتاة تحت شجرة سدر كثيفة ..
نظر الرجل الوسيم الى عيني الفتاة بحب وقال : ـ هذا الحقل ...
ـ هل بدأ يعجبك .. ؟
ـ كثيرا
ـ كيف ؟
ـ خضرته الجميلة .. تشبه عينيك
لم تجب الفتاة ....
كانت مسترخية تحدق في الارض خجلا .. »
على الجدار .. كانت (سعاد المطلقة) تتكىء .. وغشاوة خفيفة بدأت تنزل الى عينيها ببطء مما دفعها الى ان تطبق جفنيها للحظات ثم تفتحهما من جديد على اثر صوت طفلتها التي اشارت باصبعها الصغيرة الى باحة البيت وقالت :ـ لقد سقط هناك حملقت (سعاد المطلقة) في المكان حيث اشارت الاصبع في حين ظلت الطفلة تبتسم بفرح :
ـ دعيني التقطه ياماما
ـ لا
ـ لماذا ؟
ـ اسكتي
في الباحة .. بقي العصفور الصغير ينط من مكانه محاولا الطيران باتجاهات مختلفة وبشكل سريع يائس دفع (سعاد المطلقة) الى ان تشفق عليه بمرارة ..
ارادت الطفلة ان تنهض ولكن يد الام امسكت بها واسقطتها في حجرها من جديد ...
« جلس الرجل الوسيم على الثيل الكثيف بجانب الفتاة التي بدت وكانها تغرق في سعادة لذيذة ..
قال الرجل الوسيم :ـ الجو رائق هذا اليوم
قالت الفتاة : ـ ذلك لاننا سعداء ..
تنهد الرجل الوسيم بغبطة نظر الى السماء التي كان يشوبها صفاء شفاف .. »
قالت (سعاد المطلقة) : ـ يالمسكين ...
« قالت الفتاة : ـ سيكون زواجنا رائعا
ـ وستنجبين لي طفلا اشقر . »
ابتسمت (سعاد المطلقة) هذه المرة عندما اكتظت باحة البيت بمجموعة من العصافير احاطت بالعصفور الصغير
« مد الرجل الوسيم يده نحو وجه الفتاة بحنان وقال : ـ أعبد عينيك
قالت الفتاة : ـ حقا ؟
اطلق الرجل الوسيم ضحكة فيها نشوة . »
نهضت الطفلة من مكانها وقالت : ـ سيرحلون
حدقت (سعاد المطلقة) في وجه الطفلة السعيد والتي كانت عيناها مفتوحتين باتجاه العصافير الكثيرة ...
« اطبقت يد الرجل الوسيم على يد الفتاة بحرارة .. »
لم تعد (سعاد المطلقة) تفكر بشيء عندما بقيت مع طفلتها تحدق في العصافير التي حملت العصفور الصغير وحلقت بعيدا في السماء الرحبة .

تأشيرة دخول الى الوطن

(نذر علي يادار ان عدنا كما كنا
نطليك يا دار بعد الشيد بالحنا)

□ خليل قنديل

المطر يغمر الامكنة والاشياء مبللة . وليلى بجانبي .. سمراءوطيبة وذات مشاعر متسعة . معطفها الاخضر يلف جسدها الطيب ، وحوافي معطفها مشبعة بحبات المطر وانا اراقب خطواتها المتسعة واراقب انزلاق قطرات الماء فوق جوربها الذهبي واحس بالعظمة والحذر حين التفت فأرى الجنود الشقر وهم يغطون مساحة كبيرة من المدينة . تلتفت الي بود وتقول :ـ

:ـهل تشعر بالخوف ؟؟ .

اهمهم انا بصوت متكسر انه الاوكسجين .

تبتسم بثقة ، وتستمر بتوسيع خطواتها . واتذكر (هند ومريود)

مريود قال ذات مرة : ـ حين ينغمر وجه الوطن بالعسكر الغرباء يصبح للاوكسجين طعم مختلف .

وهند كانت تستطيب هلعي الشرقي في الفراش وتقول :ـ اروع مافيك انك مقطوع من شجرة . ـ ليلى نظيفة وناضجة ـ هذا ماهمست به الى نفسي حين امتدت يدها لتزيح الخصلات التي كادت ان تغطي وجهها . كانت تفعل هذا بينما كانت ياقة معطفها تتملس تحت اندفاع المطر .

الجندي الاشقر يكبر وسط الوطن يتحرر من ذاكرتي ، يخرج ... يتجول في الشوارع المتسعة والازقة الطيبة ببزته العسكرية ... اراه يقود اعرابيا يدفره بفوهة البندقية ، يلكزه بشدة في ظهره يضحك بصوت عال ، ويشتم بعربية ركيكة .

حين كانت الخمرة تفعل فعلها في مريود ، كان يقول بصوت مبدد :ـ

:ـ لم لا تخمر ياصديقي .. اخمر عله يصحو ذاك البدوي الساكن في الاعماق مثل الموت . ليلى قالت بعد ان التفتت الي لفتة كاملة :ـ اما زلت تعشق المطر ، وفيروز ؟؟ .

قلت بعد ان ابتسمت :ـ وانت ايضا .

ضحكت بعد ان رفعت ياقة معطفها لتدفن رأسها فيه وهي تقول بصوت مختبىء :ـ

:ـ ارجو ان نقوى على ترجمة هذا العشق .

الرحيل يتشكل فوق صدري كالاختناق .. ويجعلني اتمرغ في دائرة الخوف .. والهلع يلهث في مثل جرو اجرب . وليلى كبرت وسط الوطن . اصبحت امرأة ناضجة تعشق الارض وتعشقني وتعرف كيف تتعامل مع البندقية والعسكر الغرباء . ليلة البارحة كانت تقبلني وتمسد فوق شعري وتعلمني كيف افك البندقية وكيف اضغط على الزناد وانا كنت اقتحم ذلك المتوهج المختبىء في الذاكرة اراها طفلة حلوة .

هند ومريود اثنان وانا كنت الثالث ، وكانت الارض وليلى بعيدتين عني . هند كانت تعشق مريود

وتعشقني . ومربود يحب الوطن والخمرة ويحبني .. وانا كنت اتقمص الاشياء تاركا ليلى تقارع ذاكرتي .

ـ .... أقول كانت طفلة حلوة وانا كنت طفلا اتعامل مع الاشياء بشراسة . كنت واياها نجلس في باحة بيتنا الواسعة ، نلعب في الطين ، نكوره .. ونخلق فيه النتواءات والانحناءات

امي كانت تتربع في قاع البيت ، وصوتها يصدح بالعتابا بينما يداها تمزجان الحنـاء لشعر اختي التي غدت صبية ،كانت اختي تتافف من حركة يد امي فوق راسها ، وليلى كانت تضحك وهي ترقبني وانا اصنع بيتا لي ولهـا . اذكـر انها تناولت براحتها قطعـة طين صغيرة ورطمتها ببيتي الصغير ، تهدم بيتي الطيني وهربت ليلى كانت تركض في باحة بيتنا وانا اركض خلفها وعندما تعثرت بعروق شجرة الخروب الظاهرة فوق سطح الارض ... بكت ، لحظتها زحفت نحوي .. وضممتها بحنو الاطفال الغامض . بعدها اخذنا نعجن الطين من جديد ونحن نضحك .

وفي لحظة انغمارنا في امتداد صوت امي بالعتابا ، انغمرت القرية باصوات الرصاص والصراخ والعويل لحظة واحدة وتحولت القرية الى قطعة نار . تلفتنا انا وامي وليلى واختي بحركة هلعة تجاه بوابتنا الكبيرة ... اذكر ان البوابة انفتحت على مصراعيها ودخل منها جندي اشقر ذو قامة طويلة وشعر اشعث .. وهو يمسك بصلابة على قطعة حديدية بين يديه ودخلت خلفه مجموعة من الجنود .

انسلت ليلىمن بين حركة الاقــدام المتناسلة في بيتنا . وغابت

صرخ الجندي الاشقر : ـ هل هناك احد في البيت ؟؟؟ . اختي وقفت بطولها بجانب امي . كان لون الحناء قد بدأ يجف فوق راسها وقد صـار لونا ذهبيا . اختـي صرخت :ـ

ـ انه هناك في الجبل ... اذهبوا اليه ان كنتم ..

لم تكمل اختي كلماتها حتى مزقت الرصاصات وجهها وباقي جسدها . اختي قفزت في الهواء . وامي سقطت مغشيا عليها ... اختي تدحرجت فوق التراب واستقر جسدها عند منبت ساق شجرة الخروب .

في تلك اللحظة كان حذاء الجندي بركلني بقسوة وتدوس البيت الطيني الصغير . اذكر ان جنودا كثيرين حملوني انا وامي داخل السيارة الكبيرة وسط مجموعة كبيرة من النساء والشيـوخ والاطفـال .... وبعض الرجال .

وحين تحركت السيارة وصحت امي من غيبوبتها

وصرخت كنت في تلك اللحظة اسأل نفسي : اين ذهبت ليلـى ؟؟؟ .

ليلى بجانبي سمراء ، وذات معطف اخضر ، وتسير معي تحت المطر وفوق ارض الوطن المطر بدأ يكف عن الهطول وبدا لون الاشياء ناعسا مبللا ، وليلى تبتسم وتتطلع الي قائلـة : ـ هل ترغب في الجلوس ؟

يرتعش بدني واقول : ـ نعـم .

:ـ هيا اذن الى ذلك المقهـى .

اتجه واياها ناحية المقهى تلفحنا السخونة مختلطة برائحة المقاعد :ـ اجلس على المقعد وتقابلني وتقـول بشقاوة :ـ



ـ هل كنت تحتفظ برسائلي ؟؟ .
واقول بجميعها .

استطرد انا :ـ لكن الحب حين ينقله الصليب الاحمر يغدو كالسكين . تبتسم قائلة : ـ دعنا من الحزن .. دعنا نتحسس وجه الفرح خلف اناقتك واسنانك المفرشاة .

وليلى تتطلع الي وتقرأ كل تضاريس وجهي .. تعيها وتقول :ـ

ـها ... ماذا قررت ؟؟ .. اترحل ام تبقى ؟؟ . يبتلعني المقعد الجلدي ، ارتج ببعضي ، عينا ليلى في عيني وهنا الاشياء تختلف .

فوق هذه الارض يصبح لكلمة (لا) معنى مختلف و (لنعم) ايضا .

ليلى تركز نظراتها عند تلاصق شفتي تريدني ان ابقي كي (اغتسل) . هي قالت ذلك البارحة تريد ان نصعد ذلك الجبل وندخل تلك المستوطنة المضاءة دائما. نقتلع ابنيتها من جذورها . ونفرح .. وربما نموت .

مريود مات بمجانية عجيبة :ـ كان يسير في احد الازقة الجانبية يدخن ويحمل تحت ابطه مجموعة اوراق كان يحب ان يدون عليها ملاحظات موزعة وغير مترابطة. كان يومها يسير بخطى وتيدة . وفجأة سقط . تكسرت لفافة التبغ بين التراب وشفتيه . شهق للحظة ثم سقط فوق راسه صندوق من النفايات . ساح دمه ، ومات الطبيب صاحب الوجه المدور قال :ـ انها السكتة القلبية .

مريود كان يقول لي :ـ اتعرف ماهي البشاعة ؟؟.
واقول :ـ ماهـي ؟؟
ويقول :ـ ان نموت وندفن خارج الوطن .

... (ها انا وسط الوطن . وليلى بجانبي دافئة، وخصبة ، وللمراة معنى هائل لحظة صحو المطر ودغدغة صوت فيروز . والذاكرة تشتعل بالتوهج :ـ

هند كنت اذهب اليها عندما كان يحاصرني صقيع الغربة ووهج الحزن وحينما كنت ادلف بوابة بيتها الكبير واقرع بابها ، كان يأتيني صوتها ممطوطا بينما تنتابني رجفة عنيفة لحظة دخولي الغرفة وعند اجتياح رائحتها لانفي كانت تتقدم مني وكنت اضمها وانا ارتجف واقول بصوت مخنوق :ـ اقضمي شفتي ياهنـد فانا خائف .

وهند كانت طفلة .. شعرها فاحم وانفها دقيق وشفتاها قرمزيتان وكان لجسدها تفاصيل امراة . تزوجها رجل مسن لوث طفولتها ومات بعد ان زرع في مساماتها رائحة الرجال والفراش .

هند لم تحزن لذلك بل احتفلت ومريود بموته فوق الفراش .

قالت لي ذات مرة :ـ اتعرف لماذا اعشقك ؟؟؟ .
ـ لمـاذا ؟؟ .
ـ لانك تعيـد لي طفولتـي .
ـ ولم تعشقين مريود ؟؟ .
لانه يشاركني ضياعي ويمنحني حزنا مركزا .)

... يد ليلى ناحية يدي وراحتاها تلامسان راحتي ، عرق يديها يشعرني بالامومة . في عينيها يتمدد جسد اختي ولون حناها . أمي ترتسم عند تلاصق شفتيها ودفء معطفها الاخضر يعيد لي التكوينات الصغيرة لبيوتنا الطينية الصغيرة . ولحظة تشد على يدي اتذكر الجندي الاشقر الذي لاحقني في الغربة وامتص فرحي .

وجنازة مريود الباهتة .. وهلع هند عندما قالت لي وهي تودعني :ـ
ـ اترحل انت ايضا ؟؟ .

كل هذا يتمركز في الان يمتزج بشراسة عجيبة . واحس بعرقي يكاد ان يغرقني . ليلى تشد على يدي وتريد ان تنهض كي تتركني وحدي .

لكنـي نهضت انا الاخر ، ولاادري كيف ضممتها وسط المقهى ووسط اندهاش الجالسين فيـه . لكني ادري بأنها المرة الاولى التي احس فيها بالانعتاق والفرح منذ ان اقتحم بيتنا الجندي الاشقر ... وفعل مافعل،،

قصة قصيرة

المتاهات

حسن احمد العاني

المتاهـات

كانت تعرف ان لاجدوى من الحديث والمناقشة ، ربما اعتادت الامر ،لكنها لم تشاطره اهتمامه الجنوني كما تسميه في يوم من الايام .

انتهى قبل قليل من ترتيب الطابق الثاني باكمله، رفوف ومناضد وزوايا ودواليب زجاجية تتوزع الغرف الثلاث .. ورغم ان حاجيات البيت قد تكدست في الطابق الاول الا انه اصر على تنفيذ فكرته :

ـ نحن اثنان فقط بدون اطفال ، فما حاجتنا الى الطابقين ؟

اومات براسها موافقة ، وكان ثمة في داخلها احساس بالحزن شديد

ـ صحيح انه (قالت مع نفسها) لايعني ابعـد مـن مدلول عبارتـه ..

لكن عدم انجاب الاطفال كان يؤرقها ، وهي تذكر انها الحت عليه مرة ان يسافر الى الخارج للعلاج الا انه لم يوافق ، كما رفض فيما بعد ان يقترب من الموضوع او يستمع اليه

ـ تزوجنا بعد قصة حب طويلة ومريرة (كانت تصغي اليه مأخوذة) وانا ياعزيزتي اشعر ان حبنا يكبر ، فماذا سيفعل الاولاد لنا اكثر من ذلك ؟ انني ارجوك باخلاص أن تكون هذه هي لمرة الاخيرة .

ومنذذلك التاريخ الذي يعود الى اربع سنوات على زواجهما لم تطرح مسالة السفر الى الخارج ، كانت تراقب بكثير من الاستغراب اهتمامه الجنوني بالتحفيات ، سيوف وخناجر قديمة اواني ومزهريات وتماثيل ، خرز ملون وحصى باشكال غريبة ، حقائـب ومنسوجات ورؤس حيوانات وطيور محنطة .. لقد امتلات الغرف الثلاث .

كان متحفه الخاص ، عالمه المحبب ، من النادر ان يغادر البيت ، لايدخن ولايتناول المسكرات لايشـاهد سينما ، ينام وقت الظهر ثلاث ساعات ثم يقضي كل وقته الباقي داخل متحفه ، يقرأ قليلا، وهو في العادة يطالع موضوعات تدور حول صناعة الفخار وتاريـخ الطوابع البريدية ، ولكنه يعشق ادب الرحلات ، وكثيرا مايروي لزوجته طرفا من عجائب الحياة والسلوك الذي يتحدث عند اصحاب هذه الرحلات ، ومع ذلك فانه لم يسافر في حياته الا ثلاث مرات لشراء تحفيات واشياء غريبة من الخارج ، لقد اضطر خلال العام الماضي ان يبيع قطعة الارض التي يمتلكها لينفق كل المبلغ على ترتيب الطابق الثاني ، غلف الجدران بخشب الصاج ، ورتب الغرف الثلاث بحيث تتصل ببعضها فتبدو وكانها قاعة واحدة .

لم يكن يسمح لزوجته ان تزيل الغبار عن المتحف حتى في غيابه عن البيت ، وكان يوم الجمعة مخصصا للتنظيف والترتيب ومسح الجدران الخشبية والارض والصناديق الزجاجية والدواليب ، ان عليه ان يبدا منذ

السابعة صباحا وقد لاينتهي حتى منتصف الليل ، ومع ذلك لن يذهب الى فراشه قبل انجاز مهمته .

كان محظورا على جميع الضيوف والزوار ان يغادر الطابق الاول ، والغريب كما تقول زوجته انه كان يتجنب الحديث عن هوايته ، الا انه لا يستطيع في اية مناسبة ان يغفل ذلك الحدث العظيم كما يطلق عليه ، فقد اعلن ذات مرة عن قيام معرض يشارك فيه هواة التحفيات لاجراء مسابقة تقدم خلالها هدية تذكارية لاجمل تحفة تعرض ، كان لديه تصميم للتنين الخرافي مصنوع من الخزف الجيد ، ترصعه ثلاث خرزات بلورية ، وكان الشكل الذي يعتلي قاعدة من خشب الجوز حفرت على جوانبها رؤوس لحيوانات اسطورية ، متقنا ودقيقا .

كان نقل التصميم الى المعرض وارجاعه عملية متعبة ، فهو يزن اكثر من عشرين كيلو غراما وارتفاعه يصل الى المتر ، ولكن فوزه بالمسابقة انساه كل صعوبات النقل ، هل تعرفين ان سعر التنين وصل الى الف وخمسين دينارا ، ومع ذلك رفضت بيعه ، وكان يرفض بيعه لو دفعوا له كل اموال الدنيا ، هكذا اعاد عبارته بثقة وهو يحدث زوجته .

لم يستطع هذه المرة منعها من السفر معه الى الخارج ، كان يكره الحاحها لكنه يجد صعوبة في رد طلبها ، انها المرة الاولى التي لايسافر لوحده، كان يعرف ان التكاليف ستصبح مضاعفة وانه ان يشتري مافيه الكفاية من التحفيات ،ولم تخبره الا بعد عودتها عن مراجعتها للاطباء والعلاج الذي تستعمله ، وان امل الانجاب اصبح وشيكا
— فعلت كل ذلك لاجلك

قالت له ذلك وهي تحس بشيء من الحرج ،وكان يتابع حديثها صامتا

— لو اخبرتك برغبتي في العلاج لمنعتني

احنى رأسه وطبع قبلة فوق جبينها وراح يمرر اصابعه بين خصلات شعرها

— لا الومك على شيء ، ولكنك تعرفين جيدا انني مقتنع بحياتنا الزوجية ، فكل شيء يسير بشكل طبيعي .

كانت تدرك طريقة تأنيه ، يختار الكلمات الاكثر رقة ، لكنها الاكثر ايلاما ، ومع ذلك ظلت صامتة .

ليست واثقة تماما — وهي تفكر مع نفسها — ان كان فعلا لا يكترث لقضية الطفل ام انه كان يبالغ في مجاملتها ، لكنها دهشت فعلا هذا المساء وبعد ثمانية شهور على تناولها العلاج ان يستقبل لخبر ببرود لم تتوقعه ، اكدت لها الطبيبة ان هذه الاعراض بالتأكيد اعراض حمل ، كانت وقد بقيت لوحدها موزعة بين افكارها المشوشة تنتظر ان يسألها عند عودته ظهرا او في المساء او صباح اليوم التالي ، لكنه لم يفعل ابدا ، كان كل شيء بالنسبة له يجري كالمعتاد مثل اي يوم اخر ، وحين يئست منه حتى بعد مضي اسبوع فضلت الصمت.

رغم انه لم يتناول فطوره صباحا فقد استلقى فترة الظهيرة على عادته دون غداء ، كان شديد الحزن والامتعاض بعد ان فشلت اخر محاولاته لاعادة اليد الزجاجية الى مكانها الطبيعي ، ان تمثال المراة ذي اللون الازرق الشفاف الذي اشتراه قبل عشرة اعوام باربعين دينارا من الخارج ، قد فقد مكانه بين المجموعة ، اية لحظة دمار كانت وراء انزلاق قدمه ؟!

فكر ليلة البارحة ان يسافر الى المحل الذي اشترى منه التمثال . .وربما لن يجد نفس النموذج ،وربما ارتفع سعره اربع مرات ، ومع ذلك فليس ثمة حل اخر ، وكان يحاول ابعاد فكرة المبلغ الذي يحتاجه للسفر والشراء ، ان نوبة الغضب والحزن دفعته الى ان يقتنع بتحطيم متحفه ، لكنه سرعان ماعدل عن رايه وفكر ان يبيع كل تحفياته ولن يعود اليها ابدا ، ولا يذكر الرجل الذي يعتقد كثيرون من ابناء محلته انه يمارس السحر والطقوس السرية في طابقه العلوي ويحوكون قصصا عجيبة حول خوارقه والاشباح التي تشاطره اماسيه المظلمة . كيف ومتى استطاع ان يغفو تلك الليلة الكالحة

لقد اقسمت له زوجته يمينا مغلظا انها ستبيع قلادتها الذهبية لتوفر له مبلغ السفر والتمثال ، ومع انه قد تناول عشاءه بدون شهية الا انه كان يتمنى فعلا ان تتخلى امرأته عن هذه السخافات التي تحتفظ بها في دولابها ، لكنه اكد لها بلغة لاتقبل الشك ، رفضه لبيع اية قطعة من مصوغاتها .

ومنذ تلك الليلة ظل مكان التمثال شاغرا ، لم يشأ ان يضع محله شيئا رغم انه لم يتوقف عند بداية كل شهر عن شراء مجموعات جديدة كانت حالة من التقديس الغريب للمكان تشده وكان الامل في السفر يكبر يوما بعد اخر ..

على عادتها لم يؤنبها ، طلب منها الا تسمح للصغيرة ان تصل ثانية الى متحفه ، كانت وهي تتابع كلماته القليلة تفكر ، هل من المعقول ان يحب زوجها تلك السخافات التي احتلت طابقا من البيت باكمله ، اكثر مما يحب ابنته صحيح قالت لنفسه ، انه لم يترك فرصة الا واحضر لها هدية وانه في كثير من الاحيان يداعبها ، الا انه لم يتعلق بها كما يفعل كل الاباءمع طفلهم البكر ، ثم ماالذي تغير فيه بعد ولادتها ، لقد ظل ملازما متحفه كما بقي

يوم الجمعة مخصصا للتنظيف والترتيب ، ان ثمة في هذاالرجل ماهو غريب قالتها باهتمام و ضح وهي تسمع خطواته يصعد السلم ببطء .

جاءها صوته هادئا كالعادة يستفسر عن سبب تغيير آنية السيراميك عن موضعها ، وكانت تفكر أي غضب سينتابه اذا عرف ان الصغيرة قد عبثت كما طاب لها صباح هذا اليوم .. انه لو يتفجر غضبا ، لو يصرخ او يحطم شيئا من ادوات البيت لتخلص من حزنه الداخلي كانت تدرك اي عالم يعيشه وراء اسئلته الهادئة ، هذا الرجل لايرتسم الانفعال حتى بين حاجبيه ، قالتها وهي تسترجع مواقفه خلال خمس عشرة سنة ، لماذا يتألم لوحده ؟ قررت وهي عند منتصف الطريق اليه ان تثور في وجهه فلعله يغضب او ينفعل ، لكنها سرعان ماتراجعت عن فكرتها ، انا اعرف ان ذلك لن يكون مجديا كان منهمكا في ترتيب تحفياته بصمت ، لم ينتبه الى وصولها ، تأملته طويلا ، لم تنطق كلمة اعتذار او تبرير واحدة ، انحنت فوق راسه وقبلته وانتابتها حالة بكاء شديدة ، عاودها التساؤل ثانية وهم عند مائدة العشاء لماذا لم تشغله ابنته عن متحفه ؟ وكان منصرفا الى طعامه بهدوء .

كان ذلك يوم خميس حين عاد منذ وقت مبكر على عادته في مثل هذا اليوم ، ورغم زحام الشوارع والاسواق اذ كان هذا اول خميس يعقب نهاية الشهر ، فقد امضى ساعة كاملة يبحث عن لعبة لابنته .

استغرب وقد طال انتظاره في الخارج قبل ان تفتح له زوجته الباب

ـ كنت اعاني صداعا شديدا ، يبدو انني نمت طويلا .

قالت ذلك وهي تتثاءب ثم توجهت ثانية الى فراشها ، وفجأة صرخت وهي تنظر في عيني زوجها :

ـ اين الصغيرة ؟!

انتابتهما لحظة صمت ، ظلا واجمين ينظران الى بعضهما ، ليس ثمة فكرة واضحة امامهما ، ركضا بشكل مباغت يبحثان في الغرف وهما يناديان على ابنتهما ، لم يكن لها اي اثر ، وبدون اتفاق كانا يركضان صوب السلم لم يبق الا الطابق العلوي .

كان التمثال الخزفي مفصولا عن قاعدته الخشبية وقد تهشم الى قطع صغيرة ، وكانت ثمة بركة دم فوق البلاط الابيض ،لم يهتم لصراخ زوجته ، حمل ابنته بين ذراعيه ، وفي لحظة كان يقود سيارته على غير عادته مجنونا .

لقد ذرع الممر الضيق مئات المرات ، وحين فتح الباب الكبير ، تقدم نحو الطبيب مرتعبا ، لم يستطع ان يقرأ على وجهه اي تعبير

ـ الواقع انها نزفت دما كثيرا .. ولكننا على اية حال بذلنا محاولة معهـا

لم يقل الطبيب اكثر من ذلك وهو يتصبب عرقـا وتوجه الى غرفته ، حاول اللحاق به ، تزاحمت الاسئلة والافكار في راسه ، وعاد من جديد ينظر الى ساعتـه وهو يقطع الممر الضيق

في ذلك المساء المرصع بالنجوم والهدوء كانت محتويات المتحف تخترق الصمت الليلي وهي ترتطم بالارض والجدران ، وكانت زوجته المتكئة في غرفتها لاتكف عن البكاء .

لقد مضيت ثلاثة ايام لم يغادر عالمه الصغير ، كانت الرفوف والمناضد والدواليب الزجاجية طافحة بالدمى والملابس والهدايا ، كان يقرأ ضحكاتها في كل الزوايا وكانت بركة الدم قد جمدت في مكانها ولم ينتبه حتى عندما امتدت اصابع زوجته تحتضن رأسه وتمسح حبات الدمع النازفة بغزارة ....

الموتى يلتزمون الصمت

○ ارثور سنيتسلر ترجمة: د. ابو العيد دودو

لم يحتمل جلسته الهادئة في العربة لمدة طويلة ، فنزل منها وراح يذهب ويجيء امامها . كان الظلام قد انتشر ، واخذت الفوانيس القليلة ، التي علقت بهذا الطريق الهادىء المنعزل ، تشتعل والريح تحركها هنا وهناك ، وقد انقطع المطر ، وجفت الارصفة تقريبا الا ان الطريق غير المعبدة كانت لا تزال مبلولة ، وتجمعت في جوانب منها برك صغيرة .

وفكر فرانتس .. ما اغرب هذا ! ان المرء ليتصور نفسه ، وهو على بعد خطوات من شارع براتر ، وكأنه قد انتقل الى مدينة ما من المدن المجرية الصغيرة . على اية حال ـ سيكون المرء هنا في امان على الاقل . لن تلتقي هنا بأي من معارفها الرهيبين .

ونظر الى ساعته .. السابعة ـ وقد ساد الظلام. جاء الخريف مبكرا .. وهذه العاصفة اللعينة ورفع ياقته وعاد يذهب ويجيء بسرعة . واهتز زجاج الفوانيس . فقال لنفسه : « سأنتظر نصف ساعة ، وبعد ذلك يمكنني ان اذهب . آه ! وددت لو ان الامر قد تم .. وتوقف في الزاوية ، فمنها يستطيع ان يراقب الشارعين اللذين يمكن ان تأتي منهما .

وفكر .. ستأتي اليوم . اجل . وامسك قبعته التي كانت توشك ان تطير . ـ الجمعة ـ اجتماع مجلس الاساتذة ـ ستجرؤ اذن على الخروج والبقاء خارج المنزل لمدة طويلة ... وسمع نواقيس الخيل فوق الطريق ، وفي الوقت نفسه دق ناقوس الكنيسة القريبة . واصبح الطريق اكثر حيوية ، ومر به عدد اكبر من الناس : كان اغلبهم ، فيما بدا له ، من عمال الدكاكين التي تغلق ابوابها في السابعة . وكانوا كلهم يسرعون الخطى ، وهم يصارعون العاصفة التي كانت تعميق تقدمهم . ولم يهتم به احد ، باستثناء بضع فتيات ، نظرن اليه في فضول .. وفجأة شاهد شكلا مألوفا يقترب بسرعة ، فأسرع نحوها .. وفكر .. جاءت بدون عربة ؟ اتكون هي حقا ؟

كانت هي فعلا ، وما ان رأته حتى حثت خطاها اليه . قال لها :

ـ اجئت مشيا على قدميك ؟

ـ لقد ارسلنا العربة عندما وصلت مسرح كارل .

يخيل إلي انه سبق لي ان ركبت مع الحوذي نفسه .
ومر بهما رجل ، القى على السيدة نظرة عابرة ، فنظر اليه الشاب بحدة ، كادت ان تكون تهديدا ، فأسرع الرجل خطاه . وشيعته السيدة بنظراتها ، وتساءلت في خوف :
ــ من الرجل ؟
ــ لا أعرفه اطمئني .. لا يوجد هنا معارف ــ تعالي الآن بسرعة . فلنركب العربة !
ــ أهي عربتك ؟
ــ نعم .
ــ عربة مفتوحة ؟
ــ قبل ساعة كان الطقس جميل جدا .
واسرعا الى العربة ، وركبت المراة فصاح الشاب :
ــ ايها الحوذي !
وسألته المراة اليافعة :
ــ اين هو ؟
نظر فرانتس حوله ، ثم صاح :
ــ شيء لا يصدق . لا أرى للماكر اثرا !
هتفت المراة بصوت خفيض
ــ ياالهي !
ــ انظري قليلا ، يا بنية ! لاشك انه هنا .
وفتح الشاب باب حانة صغيرة ، وكان الحوذي جالسا مع بعض الزبائن ، فنهض بسرعة عندما رآه ، وقال :
ــ حالا يا سيدي !
وعب كأسه واقفا دفعة واحدة وأقبل نحوه ، فسأله :
ــ ماذا جرى لك ؟
ــ عفوك ، يا سيدي ! ها انذا قد حضرت !
واسرع مترنحا نحو لاحصنة
ــ الى اين سنذهب ، يا صاحب الفخامة ؟
ــ الى براتر ــ الى الملهى !
وركب الشاب ، واسندت المراة الشابة ظهرها الى الزاوية متخفية تحت السقف المرفوع ، وقد كادت تتكور على نفسها ، ومسك فرانتس يديها ، ولكنها ظلت جامدة ــ .
ــ الا تريدين ان تحييني تحية المساء على الاقل ؟
ــ ارجوك .. دعني للحظة فقط .. استجمع فيها انفاسي .
واتكأ الشاب في زاويته . وصمتا لحظة ، وكانت العربة قد انعطفت في شارع براتر ، ومرت بتمثال تيفيتهوف ، وبعد دقائق دخلت طريق براترا العريض المظلم ، وفي تلك اللحظة عانقت إيميا حبيبها ، فأبعد بهدوء القناع الذي كان يفصله عن شفتيها وقبلها .
قالت :
ــ أخيراً التقيت بك !

فهتف :
ــ اتعرفين منذ متى لم نلتق ؟
ــ منذ يوم الأحد .
ــ أجل ، ولم يكن لقاؤنا إلا من بعيد .
ــ كيف ؟ لقد كنت عندنا !
ــ صحيح .. كنت عندكم . ولكن ، لا يمكن ان يستمر ذلك . ولن آتي أليكم أبدا . ولكن ماذا جرى لك !
ــ لقد مرت بنا عربة .
ــ يا عزيزتي ، ان الناس الذين يذهبون للتنزه في براتر لا يهتمون بنا حقا .
ــ هذا صحيح ، الا ان أحدهم قد ينظر داخل العربة صدفة .
ــ يستحيل ان يعرفك احداً .
ــ أرجوك ! دعنا نذهب الى مكان آخر !
ــ كما تريدين .
ونادى الحوذي ، الذي لم يبد عليه انه سمعه، فانحنى الى الامام ولمسه بيده ، فالتفت الحوذي اليه .
ــ عليك ان ترجع ! . ما لك تضرب الأحصنة بهذه الصورة . إنا لسنا على عجل . اسمع ! سنذهب الى الطريق ... الذي يؤدي الى جسر الامبراطورية .. وانت تعرفه .
ــ الى طريق الامبراطورية !
ــ نعم . ولكن ، لا تسرع بهذه الصورة ، فليس لذلك من معنى !
ــ فليكن ذلك ، يا صاحب الفخامة ، غير ان العاصفة هي التي تثير الجياد .
ــ طبعا ، العاصفة .
وجلس فرانتس ثانية . وادار الحوذي الجياد، ورجعوا . وسألته :
ــ لماذا لم ارك امس ؟
ــ وهل كان ذلك ممكنا بالنسبة لي ؟
ــ تصورت انك كنت مدعوا ايضا الى بيت اختي !
ــ عنيت هذا اذن .
ــ لماذا لم تكن هناك ؟
ــ لاني لا احتمل ان اكون معك بين الناس . لكن ، لن أفعل ذلك ابدا .
هزت كتفيها ، ثم سألته :
ــ اين نحن الان ، يا ترى ؟
وسارت بهما العربة تحت جسر القطار في اتجاه شارع الامبراطورية . قال فرانتس :
ــ ان هذا الطريق يؤدي الى الدانوب الكبير ، ونحن في طريقنا الى جسر الامبراطورية . لا يوجد معارف هنا !
ــ ان العربة تهتز بصورة مرعبة .



— إنا نسير من جديد فوق الاسفلت .
— وما لها تعرج في سيرها ؟
— ذلك مجرد وهم منك !

ورغم هذا فقد كان هو نفسه يشعر بأن العربة تلقى بهما هنا وهناك بشدة اكثر مما ينبغي ، ولكنه لم يكن يروق له ان يتحدث عن ذلك حتى لا يزيد من خوفها .

— لدي اشياء كثيرة اود ان اقولها لك اليوم بشكل جاد ، يا إيما !
— عليك ان تبدأ في الحين اذن ، فمن واجبي أن اكون في البيت في التاسعة .
— يمكنني أن أحسم الأمر كله بكلمتين .

وصرخت :

— يا الهي ! ما هذا !؟

كانت العربة قد مرت فوق حفرة وعندما اراد الحوذي ان يبعدها عنها ، مالت بشدة واوشكت أن تنقلب . وامسك فرانتس بمعطف الحوذي وصاح به :

— قف : فأنت سكران !

فأوقف الحوذي الجياد بصعوبة .

— لكن ، يا صاحب الفخامة ..
— تعالي ، يا ايما فلننزل !
— اين نحن الآن ؟
— قرب الجسر . لقد هدأت العاصفة أيضا الى حد ما . فلنسر قليلا ! من الصعب ان نتكلم والعربة تسير بنا .

نزعت إيما القناع وسارت معه ؛ وصفعتها ريح قوية وهي تغادر العربة فصاحت :

— أتقول إن الرياح لم تعد عاصفة ؟

واخذ ذراعها ، وصاح بالحوذي :

سر خلفنا !

وسارا متنزهين ، وصعدا فوق الجسر على مهل دون ان ينطقا بشيء . وحين سمعا خرير الماء تحتهما توقفا قليلا ، وحولهما ظلام عميق وكان النهر الرمادي اللون يمتد دون حدود معينة . ولمحا على البعد أضواء حمراء ، كانت تبدو وكأنها تهتز فوق الماء وتنعكس فيه . واختفت في الماء أضواء مرتعشة على الضفة التي اقبلا منها . وكان النهر في الجهة الاخرى يبدو وكأنه قد ضاع في المروج السوداء . ودوى صوت الرعد بعيدا ، واخذ يقترب بصورة مستمرة . وعلى وجه تلقائي نظرا الى المكان الذي تشتعل فيه الاضواء الحمراء . وتحركت عربات القطار بنوافذها المضاءة بين اقواس حديدية ، وكانت تبدو وكأنها قد خرجت من الظلام فجأة لتختفي بسرعة . وبدأ الرعد يختفي شيئا فشيئا ، وعم الصمت .. ما عدا

الريح التي عادت تعصف بصورة مفاجئة .
وبعد صمت طويل قال فرانتس :
– كان ينبغي لنا ان نذهب !
قالت ايما بصوت خفيض :
– طبعا . هو ذاك .
فأضاف فرانتس بحيوية :
– كان ينبغي أن نذهب . اعني ان نذهب بعيدا ..
– ولكن ذلك غير ممكن .
– نحن جبناء يا ايما ، ولذلك فذهابنا غير ممكن .
– وطفلي ؟!
– سيتركه لك ، انا متاكد من ذلك .

سألته بخفوت :
– وكيف ؟ انهرب في الليل والضباب !
– كلا ، لن نفعل ذلك مطلقا . ليس لك الا ان تخبريه بأنك لم تعودي قادرة على العيش معه ، لانك ملك لرجل آخر .
– هل انت مجنون ، يا فرانتس ؟
– اذا شئت فاني استطيع ان اوفر عليك هذا ايضا، سأقول له ذلك بنفسي .

– لن تفعل ذلك ، يا فرانتس !
وحاول ان ينظر اليها ، ولكنه لم يستطع في الظلام ان يرى اكثر من انها رفعت راسها والتفتت اليه . فسكت لحظة ، ثم قال بهدوء :
– لا تخافي ، فلن افعل ذلك !
واقتربا من الضفة الاخرى ، فقالت :
– الا تسمع شيئا ؟ ما هذا ؟
قال :
قال :

– انه آت من الجهة الاخرى !
وبرز الرنين من الظلام ببطء ، واهتز في اتجاههما ضوء صغير ، ربط بمقدمة عربة ريفية ، محملة وما اذا كان بها اناس أم لا . وفي الحال ظهرت خلفهما عربتان مشابهتان لها . فاستطاعا ان يشاهدا فوق العربة الاخيرة رجلا يرتدي الزي الريفي ، وكان قد اشعل غليونه في تلك اللحظة . ومرت بهما العربة . ولم يسمعا بعد ذلك شيئا غير صوت العربة الاصم على بعد عشرين خطوة .
وبدأ الجسر ينحني في اتجاه الضفة الاخرى . وشاهدا كيف يمتد الطريق امامهما بين الاشجار ويغور في الظلام ، والمروج تقبع في الاعماق عن يمينهما وشمالهما ، فنظرا اليها وكأنهما ينظران الى المهاوي .

وبعد صمت طويل قال فرانتس :
– اذن للمرة الاخيرة ..
سألته ايما بنبرة مهمومة :
– ماذا ؟
– للمرة الاخيرة نلتقي ! أمكثي عنده ! وسأقول لك وداعا .
– اتتكلم جادا ؟
– اني جاد كل الجد .
– ها انت ترى انك انت الذي تكدر علينا الساعتين اللتين نقضيهما معا ولست انا !
قال فرانس :
– أجل . أجل . أنت على حق . هيا فلنعد من حيث أتينا !
وضغطت على ذراعه وقالت برفق :
– كلا . لا اريد الذهاب الان . لن اتركك تعرفني بهذه الصورة .

وسحبته اليها وقبلته طويلا ، ثم سألته :
– واذا واصلنا السير فالى اين سنصل يا ترى ؟
– ان الطريق يؤدي مباشرة الى براغ ، يا صغيرتي .
قالت مبتسمة :
– لا نريد أن نبتعد الى هذا الحد . ولكن فلنتقدم في هذه الناحية قليلا !
واشارت الى الظلام . فنادى فرانتس :
– اسمع ، أيها الحوذي !
ولكن الحوذي لم يسمعه ، فصاح به :
– عليك بالوقوف !

واستمرت العربة في سيرها ، فجرى فرانتس خلف الحوذي ، وعندئذ لاحظ انه نائم ، فأيقظه بصياحه الشديد :
– سنقطع بالعربة مسافة اخرى قصيرة . اتفهمني ؟
– فليكن ذلك ، يا صاحب السعادة ...
وركبت ايما العربة ، وركب فرانتس بعدها ، فراح الحوذي يضرب بالسوط بعنف ، فطارت الجياد وكان بها مسا ، فتعانق الحبيبان في العربة بقوة وهي تدفع بهما هنا وهناك .

وهمست ايما قريباً من فمه .
– أليس هذا جميلا ايضا ؟
وفي تلك اللحظة احست كأن العربة قد طارت بها في الهواء – شعرت انها قد تدحرجت ، وحاولت ان تتعلق بشيء ، ولكنها تعلقت بالفراغ ، وخيل اليها انها تدور في دوامة بسرعة مجنونة ، الى درجة انها اخطرت الى ان تغمض عينيها – وفجأة احست بنفسها مضطجعة فوق الارض ، وغمرها صمت رهيب كما لو انها كانت بعيدة عن جميع الاحياء ووحيدة ، ثم سمعت اصوات مختلفة: حوافر الجياد التي كانت تضرب الارض قريبا منها ، وانينا خافتا ، ولكنها لم تستطع ان ترى شيئا .

وعندئذ استبد بها خوف رهيب ، فصرخت ، ولكن خوفها تفاقم لانها لم تسمع صراخها . فقد عرفت فجأة

ماذا حدث : اصطدمت العربة بشيء ما ، لعله معلم ، فانقلبت ، فسقطوا عنها . واين هو ؟ كان ذلك اول ما فكرت فيه . ونادته باسمه ، فلم تتلق جوابا ، فحاولت ان تنهض ، ولكنها لم تستطع ان تفعل اكثر من ان تستقيم وتجلس فوق الارض ، وحين مدت يدها شعرت بجسم انساني قربها . وثمة استطاعت ان تخرق الظلام بعينيها كان فرانتس مضطجعا قربها دون حراك ، فلمست وجهه بيدها المحدودة ، فشعرت بشيء رطب دافيء ينساب فوقه . فانحبست انفاسها . دم ... ؟ ماذا حدث ؟ كان فرانتس قد جرح واغمي عليه . والحوذي — اين هو يا ترى ؟ ونادته . لا جواب . وكانت لا تزال جالسة فوق الارض .. وفكرت .. لم يحدث لي شيء .. مع انها كانت تحس بالام في جميع مفاصلها . ماذا افعل .. ماذا افعل ؟ .. لابد ان يكون قد حدث لي شيء . ونادت .. فرانتس . فأجابها بصوت قربها :

— اين انت ، ايتها الانسة المبجلة ، واين حضرة السيد ؟ لم يحدث شيء ، انتظري ، يا آنسة ، — سأشعل الفانوس حتى نرى . لست ادري ماذا حدث اليوم للعلامات . ليس الذنب ذنبي .. اقسم على ذلك ... لقد دهمت الجياد الملعونة كومة من النفايات .

ونهضت ايما رغم ان اعضاءها كلها كانت تألمها ، وقد اطمأنت الى حد ما حين عرفت ان الحوذي لم يحدث له شيء . وسمعت كيف فتح غطاء الفانوس وحك عود الثقاب . فانتظرت الضوء في خوف ، ولم تجرأ على لمس فرانتس مرة اخرى ، وكان لا يزال ملقى على الارض . وفكرت .. حين لا يرى المرء شيئا يبدو كل شيء رهيبا ، من المؤكد ان عينيه مفتوحتان ... ولن يكون قد حدث شيء .

وانبعث ضوء جانبي ، فلمحت فجاة العربة ، فاندهشت ، لان العربة لم تكن قد انقلبت فوق الارض ، وانما كانت قد مالت فوق حفرة بجانب الطريق ، كما لو انكسرت احدى عجلاتها . وكانت الجياد منتصبة في هدوء . واقترب الضوء ، ولمحت شعاعة يغمر احد المعالم تدريجيا ، ثم يعتلي كومة النفايات وينحدر نحو الحفرة ، ويضيء بعد ذلك قدمي فرانتس ، وينسحب فوق جسمه ويتوقف فوق وجهه . ووضع الحوذي الفانوس فوق الارض ، قرب راس المضطجع . وجثت ايما فوق ركبتيها ، وحين لمحت وجهه خيل اليها ان قلبها لم يعد يدق . فقد كان شاحبا ، وكانت عيناه نصف مفتوحتين ، فلم تكن ترى منهما غير بياضهما . وكان خيط من الدماء ينبعث من صدغه الايمن وينساب فوق خده ببطء ، ثم يختفي في عنقه تحت ياقته ، وقد انضمت اسنانه على شفته السفلى . قالت ايما لنفسها .. ليس هذا ممكنا !
وكان الحوذي قد جثا بدوره وراح يحدق في وجه فرانتس ، وامسك راسه بيديه بعد ذلك ورفعه .

فصاحت ايما بصوت مخنوق ، وقد افزعها ان راسه بدا وكأنه ارتفع بصورة تلقائية :

— ماذا تفعل ؟
— يبدو لي ، يا آنسة ، ان حدثا خطيرا قد حل بنا .

قالت ايما :

— ليس هذا صحيحا . ولا يمكن ان يكون صحيحا ! فهل حدث لك شيء ؟ وهل حدث لي ؟ ...

وترك الحوذي راس فرانتس ينزل ببطء — في حضن ايما التي كانت ترتعد .

— اما من احد يمر من هنا على الاقل ؟ .. ليت الفلاحين يحضرون هنا بعد ربع ساعة .

قالت ايما بصوت مرتعش :

— ماذا نفعل الان ؟
— نعم ، يا انسة .. ماذا نفعل ؟ لو ان العربة لم تنكسر لكان من الممكن ... لكن العربة .. في الحالة التي هي عليها الان .. تمنعنا من عمل اي شيء .. علينا اذن ان ننتظر الى ان يأتي شخص ما .

وواصل حديثه دون ان تفهم ايما ما يقوله ، ولكنها شعرت في اثناء ذلك كما لو انها تعرف ما يجب ان تفعله . وسألته :

— كم هي المسافة بيننا وبين البيوت الاولى ؟
— انها ليست بعيدة ، فأراضي فرانتس يوزف قريبة .. لو كانت هناك انوار لاستطعنا ان نرى المنازل من هنا . انها لا تبعد عنا اكثر من خمس دقائق .
— اذهب هناك اذن ، واحضر بعض الرجال . سأنتظر هنا .
— لكني اعتقد ، يا انسة ، انه من الافضل ان ابقى معك هنا — لن يمر وقت طويل .. حتى يحضر بعض الناس في شارع الامبراطورية .. ثم ...
— قد يفوت الاوان ، سوف يتأخر بنا الامر . نحن في حاجة الى طبيب .

نظر الحوذي الى وجه الرجل الجامد ، ثم نظر الى ايما وهو يهز راسه : فقالت ايما :

— لا يمكنك ان تعرف ذلك .. ولا انا ..
— واين اجد طبيبا ، يا انستي ، في اراض فرانتس ينبغي ان يذهب شخص من هناك الى المدينة ليحضر ..
— هناك ما هو احسن من هذا ، يا انسة . اعتقد اننا نستطيع من هناك ان نتصل هاتفيا بجمعية الانقاذ .
— نعم . هذا افضل . امضي ، اسرع لوجه الله ! واحضر الناس معك .. و .. اسرع ، ارجوك .. ماذا تنتظر ؟

ونظر الحوذي الى الوجه الشاحب في حضن ايما .

— جمعية الانقاذ . الدكتور . لم يعد كل ذلك يفيد .

— اسرع من فضلك ! اسرع لوجه الله !

— سأسرع ، يا انسة ! ارجو فقط الا يعتريك الخوف من هذا الظلام ..

وأسرع يجري فوق الشارع ، وهو يهمهم .. ليس الذنب ذنبي .. والله . يا لها من فكرة عجيبة .. تبقى وحدها في شارع الامبراطورية .. وسط الظلام ..

وبقيت إيما وحدهـا مع فرانتس المضطجع دون حركة .. في الطريق المظلم ، وتساءلـت .. ما العمـل الان ! ليس هذا ممكنا . كانت هذه الجملة تتردد في ذهنها بدون انقطاع .. ليس هذا ممكنا ــ وفجأة خيل اليها أن تسمع نفسا قربها . فانحنت فوق الشفتين الشاحبتين . كلا .. لا لم ينطلق منهما اي نفس . وبدا ان الدم قد جف في صدغه وخده . وحدقـت في العينين ، في العينين الكسيرتين ، فانعدت مفاصلها : لماذا لا أصدق ذلك ــ من المؤكد .. ان هذا هو الموت ! وارتجفت ، وقد تجمع احساسها كله : في الميت . أنا وميت ، الميت في حضني . وبيد مرتعشة ابعدت رأسه عنها بحيث عاد الى مكانه فوق الارض . وعندئذ شعرت بوحدة رهيبة . لماذا ارسلت الحوذي ؟ ياله من تصرف تافه ؟

ماذا تفعل بالرجل الميت على قارعة الطريق البري؟ وعندما يحضر الناس . .اجل ، ماذا ستفعل عندما يحضر؟ وحتى متى سننتظر هنا ؟ ونظرت الى الميت من جديد . وتذكرت انها ليست وحدها معه . الضوء معها . وخيل اليها كما لو ان الضوء شيء لطيف محبب ، عليها ان تشكره . فالحياة التي تضطرب في الشعلة الصغيرة كانت اكثر من حياة الظلام الواسع الذي يحيط بها . اجل ، كانت تحس الى حد ما وكان هذا الضوء يحميها من الرجل الشاحب المخيف الذي يضطجع امامها فوق الارض .. واخذت تنظر الى الضوء الى أن تألقت عيناها .. الى ان بدأ الضوء يرقص . فجأة شعرت كأنها قد استيقظت . فوثبت ! مستحيل ! لا يمكن هـذا ابدا . لا ينبغي ان يجدني احد معه ها هنا .. خيل اليها كما لو انها ترى الان نفسها فوق الطريق .. واقفة .. وامامهـا الميت والضوء . ورأت نفسها وكأنها قد اتخذت طولا غريبا في الظلام . وفكرت .. ماذا انتظر يا ترى ؟ ... وتتابعت افكارها .. ماذا انتظر ؟ انتظر الناس ؟ ــ ما حاجة الناس اليّ ؟ سيحضر الناس ويسألون .. وانا .. ماذا افعل هنا ؟ كلهم سيسألون من انا . فبماذا اجيبهم ؟ لن اجيبهم بشيء . عندما عندما يحضرون لن انطق بكلمة واحدة ، سوف اسكت . لن انطلق بكلمة واحدة .. ولن يستطيعوا ارغامي على الكلام .

وسمعت اصواتا بعيدة ، ففكرت .. أوصلوا ؟ وانصتت من خوف . كانت الاصوات آتية من الجسر . اذن فهم ليسوا اولئك الناس الذين ذهب الحوذي لاحضارهم . وكيفما كان الامر سوف يلمحون الضوء ــ ولا ينبغي أن يحدث ذلك ، سيكشفونها عندئذ . فقلبت الفانوس برجلها ، فانطفأ . وغمرها الظلام من جديد . فلم تعد ترى شيئا . ولم تعد تـراه كذلك . فقط كومة النفايات كانت تلتمع قليلا . وازدادت الاصوات اقترابا . وبدأ جسمها كله يرتعد . لا ينبغي ان تكتشف هنا . ذلك هو المهم في الامر كله . المهم الا تكتشف ــ لسوف تضيع فيما اذا اكتشف احد انها عشيقة ... وعقدت يديهـا بتشنج . واخذت تصلى من اجل ان يمر الناس من الناحية الاخرى للجسر .. دون ان يتبهوا اليها . وانصتت . اجل ، لقد مروا من هناك ، ولكن .. ترى ماذا يقولون ؟ عم يتحدثون ؟ هناك إمرأتان أو ثلاث نسـاء . لقد لاحظن العربة ، فهن يتحدثن عن ذلك . كان في استطاعتها ان تفرق بين الكلمات . عربة .. انقلبت ! وماذا يقلن غـير ذلك ؟ انها لا تستطيع ان تفهم .. وها هن يواصلن السير .. لقد مررن .. حمد لله ! والان ، ما العمل الان ؟ آه ، لماذا لم تمت مثلما مات هو ؟ انه ليحسد على ما هو فيه . انتهى كل شيء بالنسبة له .. لم يعد هناك خطر بالنسبة له .. ولا خـوف . أما هي فان اشـياء كثـيرة ترعـد مفاصلها . فهي تخشى ان يعثر عليها هنا .. ان تسأل .. من هي ؟ ان ترغم على مصاحبة الشرطة ، ان يعلم الجميع بأمرها ، زوجها ــ طفلها ــ

وصعب عليها أن تدرك انها مفروسة هنا منذ فترة طويلة .. يمكنها أن تمضي في سبيلها . لا تستطيع ان تفيد احدا هنا ، وسوف تقع هي نفسهـا في ورطـة . وتقدمت خطوة .. بحذر عليها ان تمضي عبر الحفرة .. الى الجهة الاخرى ، وخطت خطوة الى اعلى ــ آه ، ان الارض رطبة ــ وخطت خطوتين اخريين .. والى ان بلغت وسط الشارع .. فوقفت لحظة صامتة ، وراحت تنظر امامها . انها تستطيع ان ترى الطريق المرمد عبر الظلام . هناك .. هناك تقع المدينة . لا تستطيع ان ترى منها شيئا ، ولكن الاتجاه واضح .

والتفت مرة اخرى . ان الظلام ليس شديدا جدا ، فهي تستطيع ان تتبين العربـة .. والجيـاد ايضا ... وحين تجهد نفسها تتضح لها حتى معالم جسد انساني ... يضطجع فوق الارض . وشرعت عينيها ، فخيـل اليها ان شيئا ما يشدها الى هذا المكان ويلزمها على البقاء فيه .. انه الميت الذي يريد ان يمسكها هنا ، فترتعـد امام سلطانه ، ولكنها تتخلص منه بقوة هنا ، فتلاحظ أن الارض شديدة الرطوبة . وتقف فوق الطريق الموصل ، ولكن التراب البليل لا يريد ان يتركها تمضي ومع ذلك تمضي بسرعة .. تجري .. تهرب عن هذا المكان .. تعود الى الضوء ، الى الفجة .. الى الناس ! والريح في ظهرها، وكأنها تدفعها الى الامام . وهي لم تعد تعرف ما الذي يدفعها الى الهرب . وشعرت وكأنها تفر من ذلك الرجل الشاحب الذي يضطجع خلفها .. هناك في حفرة الطريق .. ثم خطر ببالها بعد ذلك انها تفر من الاحيـاء الذين سيصلون بعد حين ويبحثون عنها . ماذا سيقولون الان

عنها ؟ وهل تراهم سيتبعونها ؟ ولكنهم لن يلحقوا بها . ستصل الى الجسر بعد قليل . لقد سبقتهم بكثير ، وبعد ذلك سيزايلها الخطر . ولن يستطيعوا معرفة من هي ، لن يعرفوا من كانت المرأة التي ركبت العربة مع ذلك الرجل فوق شارع الامبراطورية . والحوذي نفسه لا يعرفها ، ولن يعرفها ايضا ان هو التقى بها فيما بعد . ولن يهتم احد بمعرفة من كانت . وهل يهم الامر احدا ؟ ـ لقد احسنت صنعا بمغادرتها لذلك المكان ، ولم يكن تصرفها سيئا . ولو كان فرانتس نفسه حيا لاستحسن ما فعلته . فعليها ان تعود الى البيت ، فلها طفل ، ولها زوج ، كان امرها سينتهي لو وجدها احد قرب عشيقها الميت . ها هو الجسر ، والطريق يبدو اكثر انارة .. وها هي تسمع خرير الماء كما سمعته سابقا . لقد وصلت الى المكان الذي سارت معه فيه .. متأبطة ذراعه . متى ـ متى ؟ قبل كم ساعة ؟ لا يمكن ان يكون ذلك! قد حدث قبل مدة طويلة . لم يمض على ذلك وقت طويل ؟ من الجائز ان يكون قد مضى وقت طويل !

من الجائز ان تكون قد فقدت وعيها لمدة طويلة ، ولعل الساعة قد تجاوزت منتصف الليل ، ولعل النهار سيلوح بعد حين ، وسوف يفتقدونها في البيت . كلا .. كلا . ان ذلك ليس ممكنا . فهي تعرف انها لم تفقد وعيها . انها لتتذكر ذلك الان بوضوح أكثر من حدث في الوهلة الاولى . تتذكر كيف سقطت من العربة وعرفت كل شيء في الحين .

كانت تجري فوق الجسر وتسمع وقع خطاها ، ولا تنظر عن يمينها ولا عن يسارها . وفي تلك اللحظة لاحظت شخصا مقبلا نحوها ، فتباطأت . ترى من هذا الذي يقبل نحوها ؟ انه شخص يرتدي بزة رسمية . وسارت ببطء . لا ينبغي لها ان تلفت انتباهه . وتصورت ان الرجل يلصق نظرته بها بقوة . ماذا لو سألها ؟ واصبحت بجانبه ، وعرفت بزته ، انه شرطي . ومرت به ، وسمعت انه توقف خلفها . ولم تتمالك نفسها عن الجري مرة اخرى الا بصعوبة . فبذلك سيجعله يشتبه في امرها . وسارت ببطء كما فعلت قبل ذلك . وسمعت نواقيس عربة الجياد . لا يمكن ان يكون منتصف الليل قد حل . واخذت تسرع خطاها من جديد .. متجهة نحو المدينة التي كانت ترى أضواءها تتلألأ تحت جسر القطار عند نهاية الشارع ، وتتصور انها تسمع ضجتها . ستشعر بالخلاص عندما تنتهي من هذا الطريق المقفروصارت تسمع صفيرا يزداد حدة واقترابا . ومرت بها عربة مسرعة ، فتوقفت تلقائيا ونظرت اليها . كانت عربة جمعية الانقاذ ، وهي تعرف اتجاهها . وفكرت .. لكم تسير بسرعة .. كأنها مسحورة . وشعرت للحظات .. كما لو ان عليها ان تنادي الناس .. وان عليها ان تذهب معهم .. ان تعود الى هناك .. الى حيث كانت ـ وغمرها للحظة خجل رهيب .. لا عهد لها بمثله . وكانت تعرف انها جبانة .. وشريرة ، ولكنها ابتجت عندما سمعت الدوي والصفير يبتعدان عنها ويختفيان ، وواصلت تقدمها بسرعة تطلب النجاة . واقترب الناس منها فلم تشعر بخوف منهم ـ لقد زال الخطر الذي كان محدقا بها . وازدادت ضجة المدينة وضوحا ، واصبح الطريق امامها اكثر انارة . وشاهدت خطوط منازل شارع براتر ، وخيل اليها كما لو انها ستستقبل هناك من طرف فيض من الناس ، فتختفي بينهم دون أثر . وعندما وصلت الى فانوس من فوانيس الشارع اصبح في امكانها أن تنظر الى ساعتها بهدوء ـ انها تشير الى التاسعة الا عشر دقائق . ووضعت ساعتها فوق أذنها ـ انها لم تتوقف . وفكرت .. اني حية .. سليمة .. حتى ساعتي لم تتوقف . اما هو .. هو .. فقد مات .. قضاء وقدرا .. واحست كما لو انها قد غفر لها كل شيء .. كما لو انها لم تذنب ابدا . لقد ثبت ذلك .. اجل لقد ثبت ذلك . وشعرت كيف نطقت بهذه الكلمات بصوت عال . ماذا لو اراد القدر شيئا اخر ؟ ـ وماذا لو ماتت هي في تلك الحفرة وبقي هو على قيد الحياة ؟ ما كان ليفر .. كلا ما كان ليفر هو . على اية حال فهو رجل . وهي امرأة ـ لها طفل وزوج ـ كانت على حق ـ كان ذلك واجبها ـ واجبها . انها لتعرف انها لم تفعل ذلك بدافع الواجب .. مع ذلك فقد كانت على صواب فيما فعلته . فعلته تلقائيا ... مثلما يفعل ذلك الناس الطيبون دائما لو بقيت هناك لاكتشف امرها ولسألها الاطباء . وزوجك ايتها السيدة ؟ يا الهي .. والجرائد صباح غد ـ والاسرة ـ لو فعلت ذلك لقضي عليها قضاء مبرما ولما كان في وسعها ان تعيده الى الحياة . اجل ، هذا هو المهم . ما كان لها ان تحطم حياتها دونما فائدة ـ انها الان تحت جسر القطار .. وتواصل السير .. وها هي أعمدة الكنيسة التي تلتقي عندها شوارع كثيرة . ولم يكن هناك عدد كبير من المارة في هذه الامسية الممطرة الباردة ، ومع ذلك شعرت كأن حياة المدينة تصخب حولها بكل شدة . ذلك ان المكان الذي اتت منه كان يسوده صمت رهيب . لايزال لديها متسع من الوقت . فهي تعرف ان زوجها لن يعود اليوم قبل العاشرة مساء ـ يمكنها ان تغير ثيابها ايضا . وفي تلك اللحظة خطر ببالها ان تتأمل ثيابها . فلاحظت بفزع انه ملطخ بالاوساخ . ترى ماذا ستقوله للخادمة ؟ وتذكرت ان الجرائد ستكتب صباح الغد عن الحادث .. وعن المراة التي كانت معه في العربة ولم يعثر لها على أثر ، فأرتعدت مفاصلها من جديد ـ مجرد غلطة واحدة تجعل جبنها عديم المعنى . ولكن مفتاح البيت معها .. يمكنها ان تفتح الباب بنفسها ـ ولن تدع احدا يسمعها .

واخذت عربة بسرعة ، وارادت ان تذكر له عنوانها ، غير انها تذكرت ان ذلك قد يكون مضرا بها ، فذكرت له

اسم الشارع الذي خطر ببالها صدفة . وبينما كانت العربة تسير بها في شارع براتر ، ودت من كل قلبها ان تحس بشيء ، ولكنها لم تستطيع . شعرت انها ليست لها الا امنية واحدة : ان تكون في البيت ، في امان ! وكل ما عدا ذلك لا اهمية له بالنسبة لها . ففي اللحظة التي قررت فيها ان تترك الميت مضطجعا وحده في الشارع ، كان لابد ان تصمت فيها كل رغبة في الرثاء له والنواح عليه . ولا تستطيع ان تهتم بغير نفسها . انها ليست قاسية القلب الان . كلا ! .. وانها لتعرف ان الايام التي سوف تشعر فيها باليأس ستاتي ، وقد يقضي ذلك عليها . اما الان فليس لها غير الشوق الى الجلوس في بيتها مع زوجها وطفلها .. الى نفس المائدة مطمئنة البال جافة العين . ونظرت عبر نافذة العربة ، وهي تسير بها في وسط المدينة ، حيث يسطع الضوء ، ويمر الناس مسرعين . وفجأة شعرت كما لو ان ما عاشته في الساعات الاخيرة لا يمكن ان يكون حقيقة ابدا لقد بدا لها كل ذلك شبيها بحلم مزعج ... لا يمكن اعتباره حقيقة ، لا يمكن تغييره . وأمرت بايقاف العربة في شارع جانبي بعد دائرة الناحية ، ونزلت ، وانعطفت بسرعة ، وهناك اخذت عربة اخرى وذكرت لصاحبها عنوانها الحقيقي . وخيل اليها كما لو انها لم تعد قادرة على ادراك فكرة واحدة . فقد تساءلت .. اين هو الان ؟ واغمضت عينيها فرأته مضطجعا امامها فوق نعش ، من العربة المخصصة لنقل المرضى — وشعرت فجأة وكأنها قد جلست قربه والعربة تسير بها معه . فبدأت العربة تترنح ، فخشيت ان تسقط كما سقطت قبل ذلك — فصرخت ! وتوقفت العربة ، فداهمها الفزع . لقد وصلت امام بيتها — نزلت بسرعة ، وسارت في الممر بخطى خفيفة ، بحيث ان البواب لم يرفع راسه لينظر عبر النافذة ، وصعدت الدرج ، وفتحت الباب بهدوء ، حتى لا يسمعها احد ... وانطلقت عبر الهواء الى غرفتها — لقد نجحت في تسربها الى البيت! واشعلت الضوء ، وخلعت ثيابها بسرعة واخفتها في الخزانة . لابد ان تجف اثناء الليل — صباح غد ستمسحها بنفسها وتنظفها . ثم غسلت وجهها ويديها وارتدت معطف النوم .

وعندئذ دق الجرس في الخارج ، فسمعت الخادمة تتجه الى الباب وتفتحه . وسمعت صوت زوجها . سمعته وهو يضع عصاه . وشعرت ان عليها الان ان تكون قوية ، والا فانه من الممكن ان يكون كل ما فعلته عبثا . واسرعت الى غرفة الاكل .. بحيث دخلت في نفس اللحظة التي دخل فيها زوجها . قال لها :

— آه ، انت في البيت منذ مدة ؟

اجابت :

— اكيد . منذ مدة ةا!
— يبدو ان احدا لم يشاهدك عند عودتك .

فابتسمت دون ان ترغم نفسها على الابتسام ، كل ما في الامر انه اتعبها جدا ان تبتسم ايضا . وقبلها في جبينها .

كان الصغير قد جلس الى المائدة ، وكان قد انتظر طويلا ، ومن ثم نام ، بعد ان وضع كتابه فوق الصحن واراح وجهه فوقه . وجلست قربه بينهما جلس زوجها قبالتها ، وتناول جريدة والقى نظرة عابرة ، ثم وضعها جانبا وقال :

— لا يزال الاخرون جالسين معا .. يتشاورون .

سألته :

— فيم يتشاورون ؟

انطلق يروى لها ما دار في جلسة اليوم واطال في ذلك . فتظاهرت ايما بانها تصغي اليه ، وكانت تحني راسها من حين لاخر ، ولكنها لم تكن تصغي اليه ولم تكن تدري عم يتحدث ، فقد كانت حالتها تشبه حالة من نجا من اخطار رهيبة بطريقة غريبة .. لم تكن تحس بغير هذا : لقد نجوت ، لقد وصلت الى بيتي . وحين كان زوجها لا يزال يواصل حديثها ، ادنت هي كرسيها من طفلها ، واخذت راسه واسندته الى صدرها . واعتراها تعب يستعصي على الوصف — لم تستطع ان تتحكم في نفسها ، وشعرت بالنعاس يداهمها ، فاغمضت عينيها .

وفجأة خطر ببالها شيء لم تفكر فيه منذ تلك اللحظة التي ارتفعت فيها عن الحفرة التي وقعت فيها العربة . ماذا سيحدث ان هو لم يمت ؟ ان هو ... آه ، كلا . لم يكن في ذلك شك .. عيناه ، فمه — ثم ... لم يكن يخرج من فمه نفس — لكن هناك الموت الظاهري . هناك حالات تخطيء فيها العيون الخبيرة ، ومن المؤكد انها ليست لها عين خبيرة . فاذا كان لا يزال على قيد الحياة ، اذا كان قد استعاد وعيه ووجد نفسه فجأة وحيدا فوق الطريق البري .. وناداها .. نادى باسمها ... وخشي في النهاية ان تكون قد جرحت ، واذا اخبر الاطباء بأن امرأة كانت هنا وانها لابد ان تكون قد رميت بعيدا عن العربة .. و .. و .. وماذا بعد ؟ سيبحثون عنها . وسوف يعود الحوذي من اراضي فرانتس يوزف .. ومعه الناس ... وسيروى لهم .. كانت المراة هنا عندما ذهبت — وسيدرك فرانتس ، سيعرف .. انه يعرفها جيدا ... سيعرف انها هربت ، وسيتملكه غضب شديد ، فيذكر لهم اسمها ، لينتقم منها .. وعندئذ سينتهي امرها ... وسوف يؤلمه اشد الالم ان تكون قد تخلت عنه في اخر ساعاته ، ويعترف دون تحفظ : كانت السيدة إيما عشيقتي .. جبانة وغبية في آن واحد . وما كنتم ، انتم ايها السادة الاطباء ، لتسالوها عن اسمها اذا طلب منكم ان تدعوا الامر سرا ، وكنتم ستتركونها تمضي في سبيلها ، وانا ايضا ، الا انه — كان عليها ان تبقى هنا الى ان تأتوا . ولكن بما انها اظهرت نحوي خبثا ، فاني لذلك

اخبركم من هي .. انها ... آه !

فوقف الاستاذ وهو يقول بصوت جاد :

— ماذا حدث لك ؟

— ماذا .. كيف ؟ ماذا ؟

— نعم ، ماذا جرى لك ؟

وضمت الصغير اليها بشدة واجابت

— لا شيء !

وحدق فيها الاستاذ طويلا :

— هل تعلمين انك بدات تنامين ، ثم ..

— ثم ماذا ؟

— ثم صرخت فجاة .

— صرخت ؟

— كما يصرخ المرء في منامه ، عندما يحلم به كابوس .

— فهل حلمت ؟

— لست ادري . لا اعرف شيئا !

ورات نفسها في مرآة الجدار المقابلة ، رات وجهها يبتسم بقسوة وقد انحرفت ملامحه . وعرفت انه وجهها ، ومع ذلك شعرت بخوف منه .. ولاحظت انه قد تجمد ، فهي لا تستطيع ان تحرك فمها . وانها لتعلم : ان هذه الابتسامة ستظل تلعب حول فمها مدى الحياة ، فتحاول ان تصرخ . وفي تلك اللحظة احست بيدين توضعان فوق كتفيها ، ولاحظت في الحال ان وجه زوجها يتوسط وجهها والوجه البادي في المرآة ، وكانت عيناه تنغزان في عينيها متسائلتين متوعدتين . لقد عرفت انها ستضيع ان هي لم تنجح في هذا الامتحان الاخير . وشعرت انها استعادت قوتها ، واصبحت تتحكم في ملامحها واعضائها ، تستطيع ان تفعل بها في هذه اللحظة ما تشاء ، الا ان عليها ان تستغل هذه اللحظة ، والا فقد انتهى كل شيء . وهكذا مدت يديها ومسكت بهما يدى زوجها اللتين كانتا لا تزالان فوق كتفيها ، وسحبته اليها ونظرت اليه برقة وحنان .

وحين شعرت بشفتي زوجها فوق جبينها ، فكرت: طبعا .. كان حلما رهيبا . لن يخبر بذلك احدا ، ولن ينتقم ابدا ... لقد مات ... من المؤكد انه قد مات ... والموتى يلتزمون الصمت .

وفجاة سمعت صوت زوجها ، وهو يقول :

— لماذا تقولين هذا ؟

فاعتراها فزع شديد :

— ماذا قالت ؟

وخيل اليها كما لو انها قد روت له كل شيء بصوت عال .. كما لو انها قد تحدثت عن هذه الحادثة كلها اثناء تناول الطعام في هذه الامسية .. وسألته مرة اخرى ، وهي تذوب امام نظرته القاسية :

— ماذا قلت ؟

فردد زوجها بصوت بطيء :

— الموتى يلتزمون الصمت .

قالت :

— نعم ... نعم ..

وقرات في عينيه انها لم تعد تستطيع ان تخفي عنه شيئا ، ونظر احدهما الى الاخر لمدة طويلة ، ثم قال:

— احملي الطفل الى فراشه . اعتقد أن لديك ما تحدثينني به ..

قالت :

— نعم .

كانت تعلم انها ستخبر هذا الرجل ، الذي دابت على خيانته منذ سنوات ، في اللحظة القادمة ، بالحقيقة كاملة .

وبينما كانت تجتاز الباب ، وهي تحمل طفلها وتحس بنظرات زوجها منصبة فوقها ، اعتراها هدوء كبير كما لو ان امورا كثيرة قد تمت تسويتها ..

كتب

مدن الرجل المهاجر

تأليف : محمد الحبيب السالمي
نقـد : سـوف عبيـد

تجيء هذه الاقاصيص من موقع خاص من زمنية ما . موقع الريف العربي بالقطر التونسي من مناخ اجتماعي تسوده البنية العشائرية(*) .

فكانت الزيتونة منتشرة في غضون هذه الاقاصيص كما هي متواجدة على كامل المساحة للبلاد التونسية تقريبا .

ان الزيتونة مكان اجتماع الام والابن او عناق الأصل بالفرع تحت ظلها يقول وعندما تصلين الى الزيتونة الكبيرة التي تسمينها زيتونة الكلب لانه مات تحتها أجمل كلب حرس بيتنا ودواجننا يا أمي تجلسين غير عابئة بأعواد السيتون والاوراق اليابسة التي توخز احيانا فتحدث ذلك الألم الذي نحس به (ص . ٣٧) ويقول : وعندما يقبل الليل ونشرع في جمع الحطب اجلس امامك واقفا رافعا راسي مغلقا فمي فاتحا عيني تماما كما لو كنت في الكتاب (ص . ٣٨) .

الزيتونة اذن مخزن الماضي لان فيها جميع العناصر المكونة له سواء كانت مفرحة أو محزنة وهذه الزيتونة منسوبة الى الكلب الأمين الجميل وهي غار الوحي الذي تعلم فيه هذا الابن من امه ما لم يعلم علمتني يا أمي ... علمتني يا أمي ! !

الزيتونة ايضا تجلي الحقيقة وازاحة الستار يقول وعرفت بعد ذلك يا امي ان ابي لم يكن يحبك حبا كبيرا عرفت كل ذلك وأنا تحت زيتونة الكلب . وهي أيضا تمثل التجربة المعاشة في مستقبل هذا الابن فهي مصداق الحديث أو اليقين وتحقق رؤيا الام يقول سنلتقي يا أمي واحدثك عن النساء الاتي حدثتني عنهن كثيرا ونحن جالسان تحت زيتونة الكلب (ص . ٣٨) .

ويصبح للزيتونة ضرب من القدسية عند الام لانها الموضع الذي دفنت فيه القفل حسب ما أشارت عليها احدى العرافات كي لا يموت هذا الابن مثل بقية ابنائها يقول : نصحتك امرأة بأن تشتري قفلا وتقفليه ثم تحتفظي بمفتاحه عندك ... وحملت معك رفشا واخفيته تحت زيتونة الكلب (ص . ٣٨) .

ومن هنا ترتبط العلاقة متينة بين الزيتونة وبين الابن لانها مخبأ سر تواصل حياته ووجوده .

وفي قصة شيء من حكاية قديمة (ص.٥٧) يجلس

الابن تحت الزيتونة ويذكر طفولته كأنما هذه الزيتونة طريق العودة الى الأصل الذي فارقه ويشعر نحوه بالحنين وبالذنب كأنما للزيتونة عليه حق فجلس تحت الزيتونة لانه لم يجلس تحتها منذ زمن طويل (ص . ٥٧) .

وظل هذه الزيتونة يكاد يشمل كل اطراف الأرض فكأنها قد حوت أطراف العالم يقول : امتد ظل الزيتونة في اتجاه القبلة فشمل قطعة كبيرة من الارض (ص.٥٧). ويقول في (ص . ٥٧) أيضا وتبين له وهو جالس على الجذع ان الزيتونة قد كبرت وأن اغصانها تلامس الارض !

فالزيتونة اذن هي المنبت وهي الارضية التي اخصبت هذا الابن الذي سيصبح رجلا وهي الام اي الأمل الغامض الحزين المتجهم وهي اخيرا الملجأ والسند لهذا الصبي . وهذا الرجل المهاجر عندما جاء في مساء صيف قديم الى القرية فانه قادم ليزرع زيتونة يقول : قادم لازرع فيكم زيتونة قديمة طالعة من عمق الارض (ص . ٦٦) .

ثم ان هذا الرجل القادم للبناء بكل ما تمثله عملية البناء من خلق وابداع وتهديم وتشييد لفائدة تلك القرية فان هذا الرجل قد رآته امراة وفي عينيه زيت (ص.٧١).

اذن الزيتونة هي الزيت والابن هو الرجل !

فمن هو هذا الرجل ؟ !

رجل معرف بأل :

متى ستكبر احبيب ؟ متى سأراك رجلا ذا قامة طويلة كهذه النخلة ! (ص . ٢٨) .

وعندما أقبل القطار امسكك من يدك وقال لك اريد ان تكون رجلا كأبيك ! (ص . ١٦) .

يبدو هذا الأب ريفيا ذا عقلية عربية اسلامية من اصيلي ولاية القيروان يقول أسكن قرية في جنوب القيروان (ص . ١٦) . وهذا الاب رجل محافظا فهو متدين يكره الدجل والسحر ويعتبر هذه الامور كفرا وبدعة وهو يقوم بواجباته بانتظام ويراقب النساء عن التحدث الى الرجال والنظر اليهن (ص . ٨٥) »

وهو ذو وقار وله مكانة متميزة في القرية وهو يقوم بواجباته الدينية بانتظام ويراقب النساء عن التحدث الى الرجال والنظر اليهن (ص . ٨٥)

وأراد هذا الابن ان يكون مثل أبيه محافظا على عاداته يقول : عندما أعود الى القرية يأتي يوم العيد يزورني الناس عند الصباح فاسلم عليهم بوقار مثلما كان يفعل ابي كل عيد سأوزع الزكاة سأعطيهم قمحا وشعيرا وحنطة وفولا (ص . ٣٨ و ٣٩) .

وهذا الاب صبور متجلد متجهم عند حدوث المصائب عند موت الام مثلا يقول : وجدتك قدمت والنساء حولك يبكين وآبي جالس تحت زيتونة الكلب مخفيا راسه بين يديه وحوله الناس يبكون ويهمهمون ... لم أسمع له همهمة ولا بكاء وتساءلت لماذا لا يبكي أبي ؟ (ص.٣٧).

وهذا الابن يذكر أباه عندما كان الاب يبحث عن برنسه الابيض الطويل الذي صنعته له في الشتاء الماضي والذي يحبه كثيرا ويفضله على ملابسه الاخرى لانه يغطي كل جسده فيصل الى الارض (ص . ١٥) . ونجد هذا الابن الرجل فيما بعد متعلقا ومتشبثا بهذا البرنس يقول ووقفت امام ابي وتشبثت ببرنسه الطويل (ص . ٣٧) .

وان هذا الرجل القادم ليبني مدينة كان يلبس بذلة سوداء غطت كل جسده حتى كادت تلامس الارض (ص . ٦٧) .

فهذا الرجل يشبه الى حد بعيد صفات الاب فكل منهما يلبس لباسا يغطي كل جسده حتى يكاد يلامس الارض أو فيصل الى الارض فان نفس العبارة تقريبا نجدها عند ذكر هذين الرجلين الا ان الاب كان ذا برنس ابيض ورجل المدن المهاجر ذو بذلة سوداء وبين اللون الاسود والابيض صلة التضاد .

ولعل ذلك المنظر الذي علق بذهن الصبي وهو يتشبث بثياب أبيه قد كان له دلالته المعنوية فكان يعني أيضا تعلقه بسمات الاب العامة التي نجدها في سمات رجل المدن المهاجر .

رجل محمد الحبيب السالمي هو ليس حسب قوله مثل بقية الرجال الذين لا خوف عليهم صحاح الاجساد بيض الاسنان يأكلون ثلاث مرات في اليوم يتجولون في الشوارع ويشاهدون العمارات وينكحون ما يشاؤون من النساء (ص . ٦٧) بل انه رجل مقصود مخالف للمعهود ويمتاز بأنه متعب يحمل هموم المدينة فهو مأزوم ضارب في القدم ومتوغل في المستقبل .

انه رجل معرف بأل التي تحمل كل الصفات التي ينفرد بها .

الرجل المتعب والحزن الرجل :

حرك رجليه الفاترتين (ص . ١٦) ذلك هو الرجل الذي نراه يمشي نحو حديقة عمومية والعرق يبلل كل جسده ذلك هو الرجل الذي في قصة مدينة الوهم حزنها في القلب .

وفي قصة مدن الرجل المهاجر وهي عنوان المجموعة القصصية تبدأ بقدوم رجل يحصل في عينيه أتعابا وفي رجليه شقوقا وكان رجلا غريبا تحس عندما تراه لاول مرة انه طالع من عمق البحر أو قادم من جزيرة بعيدة (ص . ٦٦) . وهذا الرجل غريب فهو لم يكن ينتظره أحد ولم يكن يعرفه أحد (ص . ٦٦) .

وفي قصة حافلة الليل الممطر نعثر على رجل يقف

ليحتمي من المطر لاهثا من التعب يقول : وقد وقف الى الى جانبك وهو يلهث (ص • ٢٠) •

وفي قصة اطعمة المدن المتعفنة هناك رجل بصيغة المخاطب المفرد يقول انت كنت تمد رجليك الى الامام في ارتخاء وتباطؤ غير عابيء ببرك الماء الصغيرة على الارض (ص • ٣١) •

وفي قصة الضربة هناك رجل يقول متعب مهموم كانت رجلاه المتورمتان تتحركان في صعوبة على مربعات جليزية متداخلة (ص • ٣٢) لكن هذا الرجل ايضا يقول: قد شعر بالخور والاعياء فأسند ظهره المنحنى الى عمود مرمري قرب نافذة مفتوحة تطل على حديقة صغيرة (ص • ٣٤) •

وفي قصة الوجه الذي لا يأتي (ص • ٣٥) نجد الابن الذي كبر وأصبح ذا أحلام بالغربة والسفر طويلة ومضنية (ص • ٣٥) •

وهو اذا تجول مع صديقته فهو يقطع معها الشوارع تلو الاخرى حتى يصيب مفاصله التعب ويشيع الوهن في عظامه (ص • ٣٦) وهو اذا عاد الى فراشه بل الى غرفته يدلف اليها دون ان ينيرها ويستلقي على فراشه ثم يبكي (ص • ٣٧) •

وفي قصة الموت جن خلال جدار مدينة يكون ضمير المخاطب المفرد يقول : انت تتحرك برجليك وبديك كتلة واحدة (ص • ٤٢) •

وهو رجل تغوص رجلاه في رمل احمر ساخن (ص • ٤٣) وهو رجل ملقى على الارض (ص • ٤٤) وهو رجل يتامل بعينين معتمتين فيهما حزن وغربة (ص • ٤٢) وهو رجل غريب في مدينة غريبة (ص • ٤٢)

فهناك بعد شاسع بين المدينة وبين هذا الرجل الذي يفكر ببراءة وسذاجة كالاطفال (ص • ٤٢) •

وهو رجل ايضا يجد الحزن جميلا وعميقا (ص • ٨٨) وهو رجل مظلوم مقتول ممزق لم يفهمه احد (ص • ٩٩) يعيش في مدينة حزينة المساءات حزينة الاشجار وحزينة البناءات (ص • ٩٨) كل ذلك في قصة الحزن •

ويسيطر على هذا الرجل الحزن حتى يصير الحزن ضربا من المتعة واللذة يقول : يكون قد بكيت وتكون قد ذهبت الى زيتونة الكلب فانت تحب ان تختلي بنفسك وتبكي يا رجلا تجد لذة في البكاء وكذلك يا رجلا تبكي في المدن عندما يقبل الليل وتكون وحيدا في محطات السفر الحزينة تنتظر قدوم القطارات ! (ص • ٤٣) •

الرجل الجبلي :

ذلك هو الرجل الذي نجده في هذه القصص ان من سيماته الحزن والتجهم والتعب والغربة والحلم • يحمل اوجاعنا اليومية ويريد أن يغير انه رجل المخاض والمغلوب على أمره والذي يرفض ان يكون سائرا في القطيع فيواجه بذلك الضغوط المختلفة ويعيش تناقضاته المختلفة لكن هذا الرجل يواجه ويفعل ثم يهاجر •

(*) من تقديم خالد النجار •

كيف تركت السيف ؟

تأليف : ممدوح عدوان
عرض : رياض عصمت

« حين ذهب ابوذر الى دمشق وقف ذاهلا امام بناية ضخمة لم يفرغ بناؤها سائلا عما تكون هذه البناية فقيل له انها الخضراء قصر معاوية الجديد فقال قولته الشهيرة : اما اذا كانت هذه من مال المسلمين فهي الخيانة واما اذا كانت من معاوية فهو الاسراف . ومن هنا بدات حملته على معاوية ، تلك الحملة التي انتهت بنفيه الشهير . ولم يستطع ابوذر ان يؤلب الشعب على معاوية وعلى عثمان ، فحتى هذه اللحظة كان اليسار ينصح ويامر بالمعروف وينهى عن المنكر ، وكان ابو ذر يقول انه يتوجه بالنصح للاغنياء قبل ان يتوجه بدعوته الى الفقراء ، وكان يقول انه يتمنى الا يضطر الى هذه الوجهة الاخيرة فتكون الثورة . وقد مات ابو ذر قبل ان تنشب الثورة على عثمان ولكنه من غير شك كان احد دعاتها والممهدين لها .. »(١)

وفي مقطع اخر يقول أحمد عباس صالح في كتابه « اليمين واليسار في الاسلام » ان اباذر عندما ذهب الى دمشق ورأى قصر معاوية الجديد بدأ يهدد بانه من غده سيوجه الخطاب الى الفقراء ليقوموا بالثورة ، «واوذي ابا ذر في سبيل ذلك ايذاء كثيرا حتى انتهى به الامر الى النفي وحرمانه من العطاء ففقد أبناءه واحدا واحدا، وكان يمضي اياما بلا طعام . ومات ابو ذر في صحراء الربذة وحيدا مع زوجه العجوز لايملك الا عنزة والقليل البالي من الثياب . »(٢) .

من تلك الفترة الاسلامية الخطيرة التي تجلى فيها تماما صراع اليمين واليسار في الاسلام ، وامتشق فيها الموسرون سلاحهم ليقطعوا دابر كل دعوة تؤلب فقراء المسلمين عليهم ، أو لتهاجمهم في عقر دارهم على ماملكوا ولتعيد الى الاسلام وجهه الحقيقي في المشاركة والمساواة وفي الشبع والعدل ، من تلك الفترة ومن نضال أبي ذر الغفاري اتخذ الشاعر ممدوح عدوان احداث مسرحيته «كيف تركت السيف» ؟. وكما تبنى أحمد عباس صالح الفكر الاشتراكي المعاصر في تحليله لظواهر التاريخ الاسلامي القديم والتجمعات الاقتصادية والقبلية القائمة آنذاك ،اتخذ عدوان وجهةالنظر نفسها فيتحليل الاسلام عبادة وتشريعا ، فجعل منه دين الفقراء وجهاده جهادهم: « في شعوب العالم كله الفقراء هم الذين يقاتلون وهم الذين يموتون . » و « الفقراء لم يروا الاسلام صلاة وحسب بل رأوا فيه شبعا وعدلا . » ان البعد الفكري والدرامي الذي رآه الشاعر في تاريخ هذه الفترة هوانها:

« قصة كل عصور الدنيا
قصة تخمة ابناء الطبقات العليا
من عرق الطبقات الدنيا . »

ان المسرح يجسد ، لذلك غلطة اليسار الناصح بالمعروف والناهي عن المنكر ولم ينتقل الى العمل الثوري الذي تجسد في شخصية ابي ذر .

ولكن مسرحيتنا هذه ليست مسرحية تثوير للاسلام فقط ، وليست مجرد تسييس لتاريخنا . انها قبل كل شيء مسرحية تنطلق من الواقع السياسي المعاصر ومن استمرار المعركة بين اليمين واليسار :

« الزمن المجنون

مازال هو الزمن المجنون » .

ورئيس المجموعة الذي اتى من غياهب التاريخ الى ايامنا هذه ليصعد منصة المسرح ويتحدث الى الناس قد اتى ليشهد خاتمة القصة تنتهي لصالح القيم العادلة التي جاهد من اجلها الفقراء .لكنه يفاجأ هو والمجموعة ويحاولون الرجوع :

« أني أرجع من حيث اتيت .
جئنا كي تزدادوا بحكايتنا حنكـــة
فوجدنا حاضركم اكثر حلكة . »

فالقصة لم تختتم بعد ، والتاريخ مستمر من الماضي البعيد حتى ايامنا هذه . نفس المحظورات التي كانت آنئذ في حكم اليمين : الخوف من الحديث عن اولى الامر ، والابتعاد عن شؤون الغريزة ، وامور الدين ، هو نفسه التابو الثلاثي في عصرنا هذا : السياسة والجنس والدين . انه زمن جور الحكام الذي يتجلى منذ البداية في كلمات المجموعة :

« حين يصير الحاكم فردا
تحجبه عن ابنـاء الشعب بطانة »

وحين يدافع المرء عن وطنه فاذا بالوطن « يسرقه الاخوة » ، وحين يرى الجـوع المزمـن يهدد اطفاله ، ذلك هو عصر الصراع من اجل العدل والشبع ، فذلك هو العصر الذي تتجلى فيه شراسة اليمين . وعندما تفشل محاولات عريف الحفل في اسكات زائري التاريخ يحاول التحدث بتعابير عصرية او ملتوية فلا ينجح ، فيستشهد بأبي ذر ، واذا بابي ذر يظهر ليتولى زمام النقاش معلنا أن العصر لم يكن عصره . »

« العصر يسمى باسـم الحاكم لا باسم المحكوم »

ويدور الحوار هذه المرة بينه وبين عريف الحفل الموالي للسلطة والخائف من اتهامه بانه يحرض او انه « مخابرات امريكية » ، لكن كل محور الحديث يجره للسياسة ، فعندما يتحدث عن الاسلام كثورة ، يوافقه ابوذر لكنه يضيف وبنفس التعابير العصرية التي يطلبها العريف للمواربة ان انحرافا قد حدث بعد وصول الثوار الى السلطة .

هنا تبدأ شخصيات من التاريخ الاسلامي بالمثول كشواهد على مايقوله ابو ذر . وتتوضح طبيعة الصراع الدرامي بين العدل والظلم ، بين اليسار واليمين . ويظهر عثمان وهو يعاقب خازن بيت مال المسلمين عبدالله بن مسعود لانه رفض التصرف في الاموال التي بعهدته رغم امر الخليفة ، ويظهر وهو يوالي ذوي قرباه كبير المناصب وكثير الاعطيات . ويتدخل عريف الحفل وابوذر ليحاورا عثمان في شؤون الحكم ، وايثار اقربائه ، وتحوير معنى العدل الاجتماعي في الاسلام :

« ابوذر ــ بل ان جوع الجائع وتخمة الغني هما سبب الفرقة . ولو انك اخذت فضلة مال الاغنيـــاء فوزعتها على الفقراء لما شاهدت هذه الفرقة » .

وينتقل بنا الحوار برشاقة الى حديث الفقراء فاذا حديث الساعة هو التساؤل عن مقتل عمر بن الخطاب : هل هو جريمة سببها خلاف بسيط مع ابي لؤلؤة ام انه اغتيال سياسي مدبر من قبل اليمين بعد انتقال عمر من موقع الوسط الاسلامي الى موقع اليسار في اخريات ايامه ؟ وعندها يتدخل مرة اخرى كل من العريف وابي ذر في الحوار فيعرض الرجال لهم نماذج من الاسلوب الذي استخدمه اليمين لضرب كل التجمعات النقابية الاولى في الاسلام ،وعزل كل الولاة التقدميين ،والاسراف في المنح الى المتزلفين من الخليفـة والولاة . ويصبـح السؤال على لسان العريف نفسه ــ اذ ان القضية قضية كل زمان ومكان ــ « ماالعمل ياابا ذر ؟ » ولكن ابا ذر فقد منذ ان بدأ جهاد الكلمة كل اتصال مع الناس ، اذ رفع عقيرته مهاجما الاغنياء في عقر دارهم . ويظهر عندئذ رئيس المجموعة ليرسم بداية التحول في حبكة المسرحية اذ يقول لابي ذر وللعريف :

« هؤلاء الفقـــراء
ماكانوا جبنـاء
بل صـاروا جبنـاء
لو انك تعرف هؤلاء
كانوا عاصفة الغضـب النبـوي
كانوا شعلة نار وابـاء بدوي » .

ويبدو ابو ذر واثقا مما اتخذه من مواقف اذ يجيب عريف الحفل بانه فور وقوع الانحراف توجه الى الحكام مهاجما ومذكرا وناصحا بكل ماأوتي من فصاحة الكلمة وقوة الصبر . وتتتالى مشاهد ابي ذر وعثمان ومعاوية متجسدة امامنا . وتتالى ايضا اغراءاتهم له ومحاولتهم رشوته بتحويل انتباهه الى الجهاد ومن خلال هذا تتوضح غلطة البطل التراجيدي :

« رئيس المجموعة ــ رجل ألقى بالنفس الى دوامة جرفته ولم يترك للناس علامة »

اجل ، لقد كانت غلطة الثائر هي ان ثورته لم تتعد الكلمة ولم تنتقل الى الفعل . لقد كانت غلطته هـي عزلته . هنا ،عندما يكاد ابوذر ان يكتشف ذلك ويتحول الى مخاطبة فقراء المسلمين يقوم عثمان بنفيه الشهير وتحريم محادثته للناس او محادثتهم له . هنا يتحول السؤال من : « ما العمل يا اباذر ؟ » الى شيء اخر . فأبي ذر مقتنع بما فعل :« كنت أجاهد من اجل الناس والناس قانعون بما هم فيه . وكنت اتحمل الاذى من اجلهم وهم لايسمعون . مايؤلمني يابني ليس هذا الاذى ولا هـذا النفي . يؤلمني انني امضي فلا يعرف الناس لماذا مضيت ولا يتابع الناس في الطريق الذي سلكت . لقد عادوا الى خوفهم والى صمتهم وقبولهم .

لكن رئيس المجموعـة يمضي في اتهامـه لابي ذر باللاثورية :

« اليأس ملاذ يتستر فيه الضعفاء

حين تجف عيونهم من كل ضياء ...
اليأس من الناس قناة
تفرغ فشل العامل وحده
ولذلك يمضي كالهائم وسط فلاة
ويموت لايترك اثـرا بعده ...
فالناس دروب
فاذا ما اصررت على ان تتحرك وحدك
كنت كثلج يتعرض للشمس ، فهل تستغرب
كيف يذوب ؟ »

ويسير الحوار حادا ، اخاذا ، ليدين الفردية ، وينادي بوحدة الصف والسيف لقتال الظلم ورفـع راية العدالة الاجتماعية .

« ابو ذر ــ ولكنني كنت اتحرك بينكم . كنتم تسمعونني . فلماذا لم تتحركوا ؟
رئيس المجموعه ــ كنت وحيدا .
ابوذر ــ بل انتم تركتموني وحيدا . تركتموني وانا الذي لم أترك سبيلا اليكم الا اتبعته .
رئيس المجموعة ــ كنت وحيدا ، ولقد اعجبك الرد على الظلم وحيدا .
ابوذر ــ كنت اريدكم ان تقدموا معي .
رئيس المجموعة ــ كنت وحيدا .
ابوذر ــ ولماذا احاورك ؟ لقد قال لي رسول الله (صلم)
تسير وحدك .. وتموت وحدك .. وتبعث وحدك .
رئيس المجموعة ــ ماقال تجاهد وحدك .
ابوذر ــ انتم تركتموني وحـــدي .
رئيس المجموعة ــ بل انت تخلفت عن الناس .
وتوجهت لنصح السادة ..
ولمقارعة الســـادة
فاقمت بناء من غير أساس .
كنا جمعا نحتاج قيـاده
لكنك لم ترنا
فقضيت ولم تترك فينـــا
الا هذا الاحساس . »

وعندما يتلمس ابوذر الحقيقة يكتشـف ان من حوله وقفوا ايضا في وجه الظلم ، ونادوا بالحق ، ورفعوا سيوف الدعوة والعدل ، وجاهروا الخلفاء والولاة بمطالبهم وحقوقهم حتى أيام الجهاد ، لان « من لايدافع عن حقه لن يستطيع الدفاع عن ارضه او عرضه او وطنه او دينه » ولااحد يملك الحق ان يتهمهم بخيانة او بتردد ان اباذر مخطيء عندما قال : « كنتم حطبا رطبا لايصلح للاشتعال . « اذ كان عليـه ان يثق » بالسيوف التي امتشقها الجوع في بدء الدعـوة .

وتقول لـه المجموعـة :
« كنت تقول الحق وحيـدا
ولذلك ضاع الصوت بعيدا ...
لكنا نحن الفقراء نحتاج الى ابطال
لانحتاج الى شـهداء . »

ان كل انتصارات الاسلام في البداية ، وانتصاره بعد موت الرسول على المرتدين ، كان بالسيف وبايدي الرجال الشجعان الذين شهروا السيف دفاعا عن الثورة الاجتماعية والتنظيم الاقتصادي الاجتماعي الذي اتى توزيعا عادلا .

يقول الكاتب في تقديمه للمسرحية وهو يتحدث عن ابي ذر وكانه يتحدث عن قضية الكاتب الثوري في عصرنا هذا : « الناس لم يتخلوا عنك . انت لم ترهم . انت كنت تعتقد انك وحدك القيمة ولم تكتشف انك وحدك لاشيء ، وانك مع الناس القيمة كلها : وبدلا من ان تبحث عن الناس انتظرت ان يمجـدك الناس وان يبحثوا عنك ، وان يثوروا مـن اجلك حين يلحق بـك الحيف . » اجل ، لقد ازال ممدوح عدوان صفة القداسة عن جميع شخصياته وعاملهم ببساطة انسانية مدافعـا ومهاجما ، عبر مواقفهم السياسية ورؤيته السياسية لها ايضا . ولقد عامل اباذر وكأنه يعامل ذاته .. احبه وقدره ثم ادانه ، وبعدها رسم لهطريق الحل وهو الالتزام في كل زمان ومكان بالفعل الثوري لنصرة «الشبع والعدل» ان الاسلام والثورات عموما ــ لايعني العبادة فقط وانما يعني العدالة الاجتماعية ، ولايهتم فقط بعلاقـة الانسان بربه ، بل يهتم اساسا بعلاقة الانسان باخيه الانسان .

واذا كانت دعوة سـعدالله ونوس الى تمـــازج المسرح والصالة قد نجحت نجاحا متفاوتا بين المسرحية واخرى ، فان التكنيك الفني في مسرحية عدوان هذه قد اضاف جديدا الى لنظرية . فمن جهة تبدأ المسرحية بظهور رئيس المجموعة بين الناس : انه الوحيد الذي فهم درب النضال ، والوحيد الذي اتى من قلب التاريخ الى عصرنا ليمارس الدور نفسه ، ويطلق احكامـه في النهاية قاطعة كالسيف البتار الذي اهمل ابو ذر حمله .

المسرحية تدور في مملكة من الحلم ، يبدو معها المسرح مكانا حقيقيا وزمانا حقيقيا . انها ليست لعبة تمثيل (هكذا تحاول المسرحية ان تقنعنا) ، والخيال الذي فيها يعكس واقعا ويضيء فكرة . وسرعان ماننسى كيف بدأت الامور (واعني اللعبة الشكلية التي يقدم فيها عريف الحفل شخصيات التاريخ) ، وننسى انه لايمكن لتلك الشخصيات ان تظهر حقيقة ، فاذا بنا نتابعها ، (بمعزل عن كونها اواستحالته) متابعة المهتم ، لانها حية ومعاصرة ولانها تحكي كلاما سياسا خطيرا وحساسا عن زماننا .

هذه مسرحية فيها كثير من الشعر ، وكثير من التقنية المسرحية الناضجة التي تزاوج التراجيديا بالمســرح الحديث ، والتاريخ بالفن ، والخيال بالواقع .

هذا ، وتبدو لغة المسرحية متميزة بحيث دمجت بين عبارات حقيقية اوردتها كتب التاريخ على لســان شخصياتها في مواقف مأثورة او مشهورة لهم ، وبين استخدام حوار بسيط متين العبارة وفصيحها ، وبين شعر

قوي المعنى بسيط الشكل يرد على لسان رئيس المجموعة لقد وحد ممدوح عدوان بين هذه الاستعمالات الثلاثة للغة ، فكان كل منها يأتي في مكانه الصائب ، دون افتعال في الشعر ، ودون ركاكة في النثر . بل ان شعر هذه المسرحيةيعتبر من انجح انواع الشعر المسرحي العربي الذي قرات ، كما انه يختلف اختلافا واسعا عن شعر ممدوح عدوان الشاعر ، اذ انه شعر درامي قصير النبرة حاد الايقاع ، وبالتالي فهو صالح لخشبة المسرح .

لااجد في « كيف تركت السيف » ثغرات هامة ، بل ان كل مافيها من ثغرات لايتجاوز حدود الافتعال الناتج عن ادخال شخصية عريف الحفل ، وظهوره واسقاطه المستمر للحدث التاريخي على لواقع المعاصر الذي كان ممكنا ان تترك المسرحية نفس تأثيرها وابعادها من دونه . ويبلغ افتعال دور العريف واقحامه عندما ينفعل ويصرخ :

« اوقفوا هذه الاصوات . اكاد اجن انني اسمعها في كل خطوة اخطوها .. في كل كتاب اقراه .. في كل صوت اسمعه . اوقفوها . (تخفت الاصوات ، يتوجه لرئيس المجموعة) منذ قتل اول شهيد في العالم والناس يندبون هكذا ، حتى هذا اليوم .. نعم حتى هذا اليوم منذ تخلى الناس عن المسيح حتى اليوم الذي تخلوا فيه عن الفدائيين . كفانا ندبا ايها الناس . لم تبق عندنا دموع » .

وكما تبلغ ايضاحية هذا المشهد وميلودراميته اقصاها دون مبرر فني ، فان نكات العريف وارتباكه المصطنع في اول المسرحية حين يورطه رئيس المجموعة وابوذر في حديث السياسة يبدو وكأنه يستهدف أساسا الاطالة والاضحاك الى جانب غايته الرئيسية في بناء المسرحية وفنها .

ولكن الاعتراض الأساسي هو اعتراض ناتج عن الصيغة التي اختار عدوان تفسير التاريخ عبرها : اي اعتماد كلمات ووقائع انتقائية والنظر اليها من منظور يساري حديث . صدق الفن لايعني تشويه التاريخ ، او اقحام مالم يحدث ومالم يقل على لسان شخصياته مهما كان موقف الكاتب منها ، فالكاتب اما مفسر للتاريخ او انه مؤلف جديد له ، وعدوان اختار الدور الاول ، واعتمد على نظريات مكتوبة عنه ، فلماذا قطع هذا الطريق اذن على نفسه ووقف موقفين ضد منطق لتاريخ الاسلامي وربما ضد موقف العصر ايضا ؟

الموقف الاول هو في اعتبار الفقراء هم وحدهم الذين يحاربون ويموتون في كل زمان وفي كل قضية ، وليسوا هم وحدهم الذين حاربوا وماتوا في ايام الاسلام الاولى ان المثال الذي اورده ممدوح عدوان فيمسرحيته خاطىء وليست الفكرة هي الخاطئة . الفقراء يقاتلون وحدهم من اجل الشبع والعدل ، ولكن هذه الحرب هي ضد مستغليهم وربما مستعمريهم ، وربما ضد الانحرافات او الردة ، ولكن الفتوح الاسلامية ماكانت تصح مثالا على ذلك ، بل ربما كان الشبع والعدل وليس الفقر احد اسباب نجاحها ، بسبب حسن تلقى البلاد المغزوة لمظاهر الاسلام العادلة آنذاك . ولكن هدف الفتوح كان نشر كلمة الله والسيطرة الاقتصادية التامة على المنطقة . يقول احمد عباس صالح في كتابه « اليمين واليسار في الاسلام» الذي اعتمده عدوان اساسا لفهم التأريخ في مسرحيته :

« نحن نعلم ان من بين نبلاء الاقطاع من خرج على الطبقة الاقطاعية وانضم الى الثورة البرجوازية في المجتمع الغربي ، ونحن نعلم ايضا ان من اغنياء البرجوازية من به الاسلام فانقذهم من استغلال الجاهلية وتركيب مجتمعها الطبقي . ويدرك ابوذر صحة كلام رئيس المجموعة :

« رئيس المجموعة ـ مختلفون طوال العمر
بين الفعل وبين الكلمة » .
« رئيس المجموعة ـ دمعك يجرح يامولاي
لكن لايملك ان يحيا
والدمع لو غسل الاحزان
يعجز عن انقاذ الدنيا » .

ويعترف ابوذر بضعفه ،بعجزه الماضي عن ممارسة الثورة ، وبانه ماصاح في وجوههم بالحق الا ليدفع بهم الى ايذائه كي يحس انه ليس بشريك لهم في الخيانة . لقد كان يرى في تكديس اموال لاغنياء هدرا لدم الفقراء وجوعهم وعذابهم . لكنه حين توجه لمخاطبتم كان النفي مصيره ، فذهب وحيدا يائسا اذ ادرك ان عمره قد ضاع هباء . ولكن ابا ذر عندما يعلن يأسه ينصحه رئيس المجموعة بان ينقل هذا الدرس الى العصر الحاضر لان الفقراء مازالوا ينتظرون القدوة ، فيخلع عنه لباس الماضي وينزل للناس لينظم بينهم من هو قادر على اشعال فتيل الثورة ، لكن عثمانا ومعاوية وابا سفيان ومروان بن الحكم يخلعون ايضا ثياب التاريخ ويندسون مع دوريات مسلحة بالمسدسات في الصالة بينما المجموعة تردد وهي تنسحب من منصة المسرح :

« لم تكتمل القصة حتى الان
ولذا نرجع بالخيبة والاحزان . »

لكن رئيس المجموعة يختتم المسرحية مخاطبا الجمهور:

رئيس المجموعة ـ ياسادة
لم تكتمل القصة حتى الان ،
لكن نهايتنا فيكم
فابوذر فيكم
ومعاوية وعثمان فيكم ،
ونهاية هذى القصة تعتمد عليكم
فاذا جاء ابوذر يدعوكم
قوموا معه
وليحرص كلمنكم ان يتبعه .

واذا قتلوه فليخرج من بين صفوفكم الف
ابوذر
سأعود اليكم في زمن اخر
اسالكم عن خاتمة القصة
ارجو ان اجد لديكم
ماسيشرفكم ان نسمعه . »

يتساءل المرء في هذه المسرحية الجريئة عن صوت الكاتب . هل يتمثل هذا الصوت في كلمات رئيس المجموعة ام ان شخصية ابى ذر اكثر تعبيراً عنه ؟ ام ان الصوت ماثل فيما تقوله المسرحية ككل ؟

ان رئيس المجموعة يكاد يربط خيوط المسرحية ببعضها ويدمج فقراتها ونقلاتها المختلفة تماما كالراوي في المسرح الاغريقي . لكنه رغم صوت الحق الذي يمثل بقوة اقناع في حكمته وكلماته ، يبدو لي بعيداً عن الحرارة التي ميزت محور العمل « ابوذر الغفاري » . ان ابا ذر هو المعبر الحقيقي عن ازمة الكلمة والسيف في شخصية ممدوح عدوان نفسه . فالاديب العربي عموما ، وعدوان خصوصا ، اصبح على ثقة من ان فاعلية الكلمة لاتصل الناس اما لعيب فيهم او لعيب في طريقة التوصيل . لكن الكاتب هنا يحدد هذا العيب في الادباء والثائرين عن الكلمة وحدها ، لان الناس دروب ، ولاننا كثيراً مانجهل البطولة الحقيقية والاباء المتجسد في كثير من بسطاء الناس وبطل مسرحيتنا نموذج للبطل التراجيدي العربي الذي يحفل تاريخنا بامثاله ، فهو صحابي جليل (مواز لنبل النسب) ، وهو يرتكب زلة تراجيدية (عزلته عن الناس) وهو يتحلى بطبع الابطال ، كما انه ينتهي نهاية تعيسة (لم يقدمها لنا الشاعر بسبب تسييس التاريخ ، وان كانت قد وقعت فعلا في موت الغفاري منفيا منبوذاً في الربذة) .

مسرحية « كيف تركت السيف » اذن واحدة من المحاولات القليلة الناجحة لبناء تراجيديا عربية معاصرة الدلالات . ولكن هذه النقطة ليست الميزة الوحيدة في العمل ، اذ ان المسرحية تعتبر من افضل ماقدم في المسرح السوري الحديث في عمق الخلفية الايديولوجية والبناء المسرحي والاسلوب اللغوي .

اعتمد ممدوح عدوان على وقائع وجمل تاريخية مستفيداً اكبر الفائدة من كتاب احمد عباس صالح في تفسير التاريخ الاسلامي ، ومطلعا على اكبر عدد ممكن من الاراء التقدمية في الحركة الاسلامية باقلام الدارسين العرب والاجانب ، ومنها كتاب « ١٠ ثورات في الاسلام » وكتاب « محمد » بالانكليزية لمونتغمري وات وكتاب « محمد » لرودنسون . لكن لم يجعل من عمله مجرد تسجيل لوقائع تاريخية ذات طابع مدرسي — كما اعتاد كتاب المسرحيات التاريخيه التلفزيونية ان يفعلوا — بل وظف هذا في فهم يساري معاصر ، استطاع من خلاله انفاذ تفسيره الجريء واسقاطه الاجرا على واقعنا المعاصر .

لذا اتخذت المسرحية تكنيكا مسرحيا ناضجا وحديثا ، واستطاعت ان تبتعد عن التاريخ متجهة الى التسييس. ولم تكن جراتها في تفسير تاريخ لاسلام، وانما الانها تنقض بنقد شديد على التخريب في بناء الثورة من الداخل ، وحاجة هذه الثورة وكل الثورات الى تطهير واعادة تثوير من الداخل ايضا ، لاعادة وجه فكرها وحرارة انطلاقتها الاصيلة .

اذن ، لم تأت «كيف تركت السيف» بجديد على المستوى النظري ، فقد سبق ان قيل ماجاء فيها على لسان بعض باحثي الاسلام المعاصرين ، وان غالى بعضهم بتفسيراته ولكن عدوان فهم جيدا دور الفن في تصوير التاريخ فاختار بنجاح صدق الفن على صدق التاريخ . ومهما بدت المسرحية جادة وجريئة فانها تطرح دون شك قيما لايختلف اثنان على انسانيتها ، فهي تنادي بحلم الفقراء في الشبع والعدل ، وتنادي بتوزيع الثروات خرج على طبقته وانضم الى الثورة الاشتراكية ، والتاريخ حافل بهذه الظواهر وتلك الاستثناءات . وفي الاسلام سنجد ان افراد كثرين من كبار تجار مكة خرجوا من طبقتهم لينضموا الى الاسلام . وكما اننا نجد ان تلك الظاهرة استثنائية في الثورات الاجتماعية فاننا نجدها ايضا في الاسلام . والاسلام يختلف عن الثورات التي عرفها التاريخ الحديث والقديم لانه الى جانب كونه ثورة اجتماعية لاعقيدة دينية تشد اليها القلوب من بين الاثرياء والفقراء على السواء »[١] . ويتابع انه في عهد عثمان بن عفان :

« وجد اليسار انه يدعو للثورة انماطا متعددة من الناس : الاثرياء المبعدون او غير المنتمين الى امية واحلافها ، كبار الصحابة الذين لم يعد لهم يد فيما يجري من امور الدولة ، وفي النهاية الجماهير التي لم يكفل لها تماما حقها في الرزق .

... وحين نتحدث عن بداية ثورة اليسار سنجد ان غالبية كبار المسلمين في المدينة كانوا يضيقون بسيرة عثمان وحاشيته في الحكم ، رغم انهم ينتمون طبقيا الى اليمين ، ورغم ان عثمان اغدق عليهم من بيت المال الثروة الوفيرة »[٢] .

اذن ، لقد اقحم ممدوح عدوان اكثر مما يجب المواقع الطبقية فكان شديد التطرف واشتراكيا اكثر من الاشتراكيين . ان الحروب دفاعا عن الوطن او لنشر مبدأ معين لاتتم بوحي طبقي فقط ولاتقتصر على طبقة من الطبقات ، وان كانت نتائجها تستغل احيانا من طبقة موسرة مسيطرة . الخطر كل الخطر واحد عبر التاريخ وهو خطر البرجوازيات الجديدة ، وتغيير المواقع بسرعة مذهلة ، والانحرافات التي كثيرا ماتلحق بالثورات فتحولها عن اغراضها الحقيقية لصالح افراد اوفئة يحظون بجميع الامتيازات ويتحلقون حول مناصب السلطة مدافعين بشراسة عن المكاسب التي حققوها على

حساب الفقراء والمبادىء والعدل الاجتماعي .

الجزء الثاني والاقل اهمية من اعتراضنا ينبثق من الكلام الذي أورده عدوان على لسان ابي سفيان مهما كان موقفه وموقفنا السياسي منه ، اذانه مستمد من موقف متعصب اخر لا اساس له ان خطة « التجار » لم ترد بهذا الشكل لافي التاريخ العربي القديم ولافي التاريخ المعاصر ، وهي ان صحت فهي تصح في السياسة الدولية وفي لعبة الدول الكبرى اليمينية لضرب الثورة من الداخل . ولننظر في كلمات ابي سفيان فهي الدليل الواضح بحد ذاتها على خطل مايقول المؤلف رغم حسن نواياه :

« ان الفقر هو الصيغة التي تجمع بينهم الان . فاذا مادخلتم فيها دخلوا فيه اصبح الايمان هو الصفة التي تجمع بيننا وبينهم . فان في هذا مايجعلهم يغفلون عن ثرواتنا ......

ما أن تدخلوا بينهم حتى تخفت حدتهم ضدكم . وسيجدون معنى لفقرهم يجعلهم قانعين . واذا عض لجوع احدهم استطعم اسكاته بلقيمات او توجيه نقمته على غيركم من شعوب الارض ....

لاتانفوا من محادثتهم . جالسوهم وعاشروهم . زوجوهم من بناتكم وادعوهم الى مادبكم . قولوا كما يقولون واظهروا حمية اكبر من حميتهم فوالله ما يمضي ردح من الزمن حتى يضيعوا عن اهدافهم وحتى تجدوا احدهم لايقوى على تمييز صديقه من خصمه . علموهم على بحبوحة العيش التي تستطيعونها » .

بهذه الكلمات يشكك عدوان في ايمان اشراف قريش ورجال الصحابة من الاغنياء الذين كان لهم فضل دعم ثورة الاسلام ونشرها والدفاع عنها . ووصل التطرف الفكري به حدا بعيدا جعله يجري هذا الجزء من الحوار على لسان شخصياته :

« ابوذر ــ السيف ؟ وعلى من اشهره ؟ على مسلمين قاتلت معهم طوال عمري ؟ الم يقل رسول الله (ص) : اذا التقى المسلمان بسيفهما فالقاتل والمقتول في النار ؟

الخامس ــ سمعنا هذا القول من رسول الله ومع ذلك كنا مستعدين لان نشهر سيوفنا .

ابوذر ــ الا تخافون النار ؟

الخامس ــ لم نكن نراهم مسلمين . كنا نرى ان السيف المسلم المظلوم يلتقي بالسيف الظالم والظلم لايتجزأ ولايتميز . ظلم المشركين كظلم الروم ، كظلم دعاة الاسلام » .

هذه مقالات متطرفة دون شك تكاد ان توقع المؤلف في طائفية جديدة ، لولا ان حسن ادائه لباقي التفاصيل ، وسلامة فكره المعروفة تشفعان له . انه موقف لايصدق مع التاريخ ، ولا يصدق مع الوطنية الاصيلة ، وبالتالي لايصدق حتى مع الفن .

(١) احمد عباس صالح « اليمين واليسار في الاسلام » ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، الطبعة الثانية ، ص ١٤٤ .

(٢) ص ٨٢ ، نفس المصدر

(١) احمد عباس صالح ، « اليمين واليسار في الاسلام » ، ص ٤٧ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٩٤ .

مشكلة الابداع الفني

تأليف : د. علي عبدالمعطي محمد
عرض : عـــواد علي

● لقد درج الباحثون والنقاد على اعتبار مشكلة الابداع الفني في مجال ما يسمى بالفنون الجميلة من المشاكل العميقة والمعقدة في تاريخ الفن ... وسبب هذا التعقيد هو اختلاف الباحثين انفسهم في تفسير عملية الابداع باختلاف ارائهم ومواقفهم الفكرية ، وتنافر نظرياتهم بصددها . الا ان المشكله ما زالت قائمة ، رغم تناولها في مئات من البحوث والمؤلفات منذ نشوء الفلسفة اليونانية ولحد الان . وكتاب الدكتور علي عبدالمعطي محمد (مشكلة الابداع الفني ... رؤية جديدة) الذي صدر هذا العام عن دار الجامعات المصرية ، يحاول ان يضع حداً لتضارب النظريات حول المشكلة ، باعتماده على رؤية جديدة تفسر وتصف عملية الابداع الفني على اسس علمية وواقعية .

يحتوي هذا الكتاب على ثلاثة ابواب ، الباب الاول منها بمثابة مادة خام للبابين الآخرين ، تناول فيه المؤلف جميع الاراء والمواقف التي تناولت مشكلة الابداع الفني بالتفسير والوصف ، وذلك من خلال اربع نظريات رئيسية هي على التوالي : نظرية الالهام او العبقرية ، فالنظرية العقلية ، فالنظرية الاجتماعية ، فالنظرية السايكلوجية . الباب الثاني مخصص بالحمله لتناوله تلك النظريات بالنقد والتعليق اما الباب الثالث فهو رؤية جديدة لمشكلة الابداع الفني ، ووصف لحظاتها وعملياتها ... في الباب الاول استعرض المؤلف نظرية الالهام او العبقرية لدى افلاطون الذي تنسب اليه هذه النظرية ، ثم تتبع خيوطها عند الافلاطونية الجديدة واوغسطين وسانت بازل ، والحركة الرومانتيكية في الفن من خلال اقوال واعمال الفرد دي موسيه ، وديلاكروا ، وروسو ، ونيتشة ، وبتهوفن ، وجوته ، وجيراردي نرفال ، وكولردج ، وكيتس ، وشوبان ، ولامارتين . وتفسر هذه النظرية ميلاد العمل الفني ، او عملية الخلق الفني ، بارجاعها الى نوع من الوحي والالهام ، فالفنان يستلهم عمله الفني لا من عقل واع او شعور ظاهر ، او مجتمع معين ، او تاريخ فني سابق او حتى لاشعور دفين ، وانما هو يستلهم هذا من قوة الهية عليا ،اومن وحي سماوي خارق ، او من هواجس سحرية غيبية ، او حتى من شياطين خفية . « ان الشاعر كائن اثيري مقدس ذو جناحين ، لا يمكن ان يبتكر قبل ان يلهم فيفقده صوابه وعقله . وما دام الانسان يحتفظ بعقله فانه لا يستطيع ان ينظم الشعر او ان يتنبأ بالغيب ... »(١) .

اما النظرية العقلية فلقد تعرض لها من خلال اقوال واعمال بسكال ، وفان كوخ وبوانكاريه ، وادجار الن بو ، ودافنشي ، وكانط ،وهيجل ، وشو بنهور . ومجمل اراء هؤلاء ان عملية الابداع الفني نتاج العقل ووليدة الفكر ، وانها تحتاج الى تفكير طويل وبحث شاق ، وجهد ارادي يخضع للتنظيم والصياغة ، وان الابداع الفني لا يحدث فجاة بلا مقدمات او وعي وانما هو انضباط فكري واع . « كل ما نرى في الطبيعة من جمال شعري مرده الى دماغ الانسان »(٢) .

اما النظرية الاجتماعية فقد عرض لها المؤلف من خلال اقوال واراء ارنست فيشر ،ويونغ ،وبوسبيلوف، وفنكلشتين ، وجوردن تشيلد ، وجان كاسو ... الخ وقد ركزت هذه النظرية على ان المجتمع هو المصدر

الاول للابداع الفني ، وان اندماج « الانا » و « النحن » يتم عن طريق الفن ، وراث ان اصالة الفنان نسبية ، وليست مطلقة ،وانه لا يبتكر اعمالا فنيــة جديدة كل الجدة ، بقدر ما ينحصــر ابتكاره في التأليف بين افكار قديمة او احداث تعديلات او تحويرات فيما وصله من تراث فني سابق . « ان الفن قد نشأ عن حاجات معينة في الوعي الاجتماعي »(٣) .

وآخر تلك النظريات التي عرضها المؤلف في الباب الاول هي النظرية السايكلوجية ، وقد عرض لها مــن خلال مدرسة التحليل النفسي لدى فرويد ، وارنست جونز ، وهانز ســاكس ، وشــارل بودوان .. الخ . وكذلك الحركة السريالية من خلال دالي ، وســاكس ارنست ، وفيلدمان ، وشاجال ، واخيرا اللاشعور الجمعي عند يونغ باعتباره منبع الابداع الفني وحديثه عن النماذج البدائية والاسقاط ، والحدس ، واوجــه الاختلاف والاتفاق بينه وبين فرويد .

اما الباب الثاني فهو محاولة نقدية (وليس جهداً نقدياً عميقاً) كما ادعى المؤلف للنظريات التي عرضها في الباب الاول ، وفيهذا الصدد فقد كان نقده لنظريـة الالهام او العبقرية منصباً على ما يلي :

١ ــ اننا لن نفيد شيئاً ولن يستفيد العلم بدوره شيئاً مــن حديث انصار هذه النظرية عن وجد صوفي او نشوة الهية ، او تأثيرات شيطانية ، او تدخل قوى خارقة في عملية الابداع الفني .

٢ ــ ان الخيالات والاحلام التي ركن اليهما انصار هذه النظرية وافاضوا في بيان اهميتهما بالنسبة الى الابداع الفنــي ، لايكفيان وحدهما في اي ابداع والا لماذا لم ينتج كل من تخيل او حلم فناً ؟

٣ ــ ليس ثمة الهام مفاجيء ، فكل الهام ليس الا وليد التفكير المضني المتواصل ، ولقد بينت الابحـاث المعاصرة ان اللاوعي نتاج الوعي .

٤ ــ فشل هذه النظرية في بيان عنصر الاداء والتنفيذ (تخارج افكار الفنان على هيئة اعمال ابداعيــة ملموسة) وبيان تفسير اقبال الفنان على الابداع الفني ، او احجامه عنه .

٥ ــ ليس صحيحاً ما قرره انصار هذه النظرية من ان الفن خلق مــن العدم ، وان الفنـان اصيل كل الاصالة ، فلا بد من ان يكون الفنان الذي لا يملك حرية الابداع بـلا اصالة او اختيـار او ارادة ، وانما هو مجرد وسيط ، او مردد او قابل لوحي الهي او شيطاني .

ويقرر المؤلف اذا كان للنظرية العقلية ثمة فضل فهو يرجع الى انها نزلت بمشـكلة الابداع الفني مــن سماء الغيبيات والاساطير الى دنيا العقل وضياء الفكر، ولكنه يسجل عليها جملة نقاط نقدية منها : انها اغفلت تماماً عنصر الاداء او التنفيذ ، وفشلت في تحديد مسألة اصل الافكار .. هل هي فطرية كامنة فينا ، ام انهـا مكتسبة من الواقع الخارجي ، ام انها فطرية ومكتسبة معاً ، وفشلت ايضاً في بيان لماذا وكيف يتجه الفنان الى فن معين دون آخر ، فضلا عن ان عملية الابداع الفني لا يمكن ان تكون نتاج الفكر الابداعي وحـده بل هناك ادوار اخرى للحواس والوجدانيات اهملتها تماماً تلك النظرية .

اما النظرية الاجتماعية فلقد ثبت لها عدة جوانب ايجابية منها وجهت الانظار لأهمية المجتمع في عمليـة الابداع الفنــي ، واضــافت البعـد التاريخي للبعـد الاجتماعي ، كما اضافت لاول مرة بعد الاداء والتنفيذ الذي لم يفطن اليه من قبل ، الا انه اخذ عليها اوجــه نقط عديدة منها فشلها في تفسير ما يميز الفنان عمـا عداه من الناس ، اذ ان الناس جميعاً حاصلون على عقل جمعي او لاشعور جمعي ، وعدم تفسيرها لكيفية ابداع فن ما ابتدء مــن عقل جمعي ، او لاشــعور جمعي ، ودمجهـا الظاهـرة الاستيطيقيـة ضمـن الظاهـرة السوسيولوجية مع ان للظاهرة الاولى نوعيتها الخاصة، بالاضافة الى انها ادت الى طمس كامل لمعالم الفرديـة وتميز الفنان وتفرده دون سائر الناس .

وفي نقده للنظرية لسايكولوجية فقد تناول مايلي :

١ ــ لم يتحدث فرويد او تلامذته عن : كيف يحدث الابداع الفني من بدايته الى منتهاه .

٢ ــ لم يلتزم فرويد وتلامذته بالمنهج التجريبي ،فجاء المنهج عندهم تعسفياً وشكلياً .

٣ ـ نظرية فرويد وتلامذته قاصرة في الاحاطة بتنوعات الابداعات الفنية .

٤ ـ فكرة التسامي الفرويدية لا يمكن ان تؤدي وظيفتها التي اراد لها فرويد ، كما بين ذلك علماء النفس انفسهم .

وفي الباب الثالث من الكتاب يبحث المؤلف موقفه الخاص من مشكلة الابداع الفني ، ويطرح رؤيته التي يعتبرها اكثر واقعية وعلمية من النظريات السابقة .

نظرية الاطار

يتخذ المؤلف من فكرة الاطار (التجربة والخبرة الحياتية والفكرية المتأتية من بيئة الفنان الاجتماعية وقراءاته ومشاهداته وتأملاته ...) فكرة محورية في رؤيته لمشكلة الابداع الفني . وعلى اساس هذه الفكرة فانه يقرر :

١ ـ ان كل ابداع فني هو نتاج ذات مبدعة متفاعلة كلياً وديناميا مع ذاتها ومع الابعاد الاجتماعية والتاريخية وكل ما هو واقعي .

٢ ـ لا يمكن الفصل او البتر بين الذات والموضوع ، فهما يكونان مجالا واحداً متفاعلا ومتماسكاً .

٣ ـ خارج ذات الفنان وعالمه الخارجي لايوجد شيء ، فلا وجود لقوى خفية او غيبية او شيطانية .

٤ ـ ان تمايز الفنون واختلافها من فنان لآخر يعزي الى ما يسمى بالاطار . ويعتقد المؤلف ـ حسب رؤيته ـ ان علة الابداع الفني تكمن في انفعال الفنان وتوتره ازاء احداث او تجارب او ظواهر خارجية ، تثيره ، وتوتر وجدانه ، وتكون هي السبب ، او العلة في دفعه الى الابداع وفقاً لاطاره ذي المضمون المكتسب من الخارج ، وان نظرية الاطار تنجح تماماً في اعطاء وصف كامل لعملية الابداع الفني من الفها الى يائها ، اي لحظات ما قبل الالهام ، ثم الى لحظات مابعد الالهام ، كما انها تنجح في بيان كيفية تخارج الابداعات في اعمال فنية ملموسة موضحة دور المادة ، واهمية العمل ، ومفسرة وواضعة لتمايز الفنون بين فنان وآخر ، بل وتفاوت الاعمال الفنية لدى فنان واحد من حيث الدرجة .

وبعد ان يعرض المؤلف لفكرة الاطار ، واهم خصائصه المنحصرة في : انه اساس دينامي ، وان العادات لا تمثل الاطار من كل جوانبه ، وان علاقة « الانا » بالاطار ليست معرفية اصلا ولكنها دينامية ، يورد بعض نماذج من الفنانين المبدعين يبين فيها كيف يتم اكتساب مضمون الاطار طبقا لاقوالهم واعمالهم ، ومن الفنانين الذين تناولهم في هذا الصدد : ليوناردو دافنشي ، وكيتس ، وبايرون وتوفيق الحكيم ...الخ. وهم جميعا يقرون باكتساب تجاربهم منخلال مطالعاتهم ومشاهداتهم ، وتأملاتهم ، ومعايشتهم للواقع بابعاده الحسية والذهنية . يقول دافنشي : « بعد ان تكون قد درست قواعد المنظور ، ووعيت طرق رسم الاشياء والاجسام والاشكال ، فلا بد لك من ان تنتقل هنا وهناك ،على انتكون دائب الملاحظة اثناء سيرك وتنقلك. وعليك ان تداوم على استيعاب كل ما تراه في طريقك ، وان تعني بمعرفة الظروف التي تحيط بسلوك الناس واحوالهم ... » .

ويقول كيتس في خطابه الى هيدون : « انني اقضي ثماني ساعات يوميا بين القراءة والكتابة » . اما توفيق الحكيم فيقول في احدى رسائله : « اني اطالع في اليوم مالا يقل عادة عن مائة صفحة في مختلف الوان المعرفة ... مائة صفحة في اليوم ، اي ثلاثة الاف صفحة في الشهر » .

ويقول بايرون في خطاب الى هوبهاوس : « وقد حسبت حساب يوم لتيرني ، وآخر .. لمشاهدة فينوس كانوفا ، وآل مديتشي ، ومقابر ما كيافيل ، وميخائيل انجلو ، والفيري . وهذه طبعاً هي كل ما احرص على مشاهدته هنا ، حتى ولو قدر لي ان ابقى عدة شهور » .

ان هذه النصوص التي اوردها المؤلف لعدة نماذج ابدعت في مجالات التصوير والرسم والشعر والقصة تشير الى حرص كل انموذج من تلك النماذج على استيعاب اكبر قدر من الاعمال الفنية او الشعرية او الادبية ، وخاصة استيعاب كل انموذج كما يراه هاماً بالنسبة الى النطاق الذي اهتم به ، ومال اليه ،واتخذه طريقا ومستقبلا ، ورآه اساسيا وضروريا في تكويناته الابداعية فيما بعد . فليوناردو دافينشي يتجه الى

الطبيعة معينه الاول ، ويلاحظها من عدة ابعاد رآها ضرورية لفنه ، وكيتس الشاعر ، يتجه معظم اهتمامه الى قراءة الشعر ، وخاصة شعر شكسبير الذي ترك في اسلوبه اثرا كبيراً . وتوفيق الحيم فتشير اقواله الا ان قراءاته كانت كثيرة وموجهة اما بايرون فتدل اقواله انه يكتسب اطاره من مشاهدة الاثار الفنية والقراءة ودراسة الاساليب الفنية عند مختلف الكتاب .

والواقع ان ارباب الفن الذين يحدثوننا عن الهاماتهم الخاطفة ، ينسون عادة ان يذكروا لنا ابحاثهم السابقة ، ومحاولاتهم العديدة ، وكل ما قاموا به من القراءات والمشاهدات والتأملات التي تدور حول المشكلة التي تشغل ذهنهم . وربما يتناسون الاشارة الى هذه المحاولات الشاقة لكي يرفعوا من قدرهم وحرصاً منهم على الا يطلعوا الاخرين على الوسائل المتواضعة التي يلجأون اليها في اخراج المعاني والافكار في زيها النهائي وبعد ... لابد من دقة نقدية قصيرة لما تضمنه الكتاب من عدة اوجه :

١ ـ لقد اثقل المؤلف القارىء بفهارس عديدة لمفردات كل نظرية ، بحيث احتلت جزءاً غير قليل من الكتاب (١٥ صفحة) وهو اسلوب يدعوا الى الملل ، فضلا عن عدم جدواه على الاطلاق ! .

٢ ـ اعتمد المؤلف على استعراض افكار واراء ومقولات عدد كبير من المفكرين والنقاد والباحثين والفنانين بشكل تضمين ، يجعلنا نشك في قيمة الجهود التي بذلها لتقديم بحث موضوعي يعتمد على التحليل والاستنتاج في دراسة مختلف النظريات التي تناولها كاساس لتكوين صورة نقدية عنها في الباب الثاني من الكتاب ، والخروج برؤية جديدة ومغايرة لتلك النظريات في الباب الثالث .

٣ ـ يفتقر النقد الموجه للنظريات الاربع الى العمق والشمولية ، وهو يعتمد على التكرار الممل في ايراد البراهين والملاحظات التي تنتقص من كل نظرية او تدحظها بشكل قاطع ، فالمؤلف يطرح مثلا ملاحظتين نقديتين تتكرران عشرات المرات وهما : ان هذه النظرية اهملت عنصر الاداء او التنضيد (تخارج افكار الفنان على هيئة اعمال ابداعية ملموسة) وتلك النظرية لم تفلح في بيان لماذا يتجه هذا الفنان الى فن معين دون آخر ، وفي بيان كيفية اختلاف الفنون وتنوعها من فنان الى آخر دون ان يشير الى الجذور الفلسفية والطبقية لتلك النظريات !

٤ ـ ان الرؤية الجديدة التي طرحها المؤلف في الباب الثالث من الكتاب ليست ـ في اعتقادي ـ سوى موقف توفيقي بين النظرية العقلية والسايكلوجية من جهة والنظرية الاجتماعية من جهة اخرى ، وهي لا تستطيع ان تكون بمثابة « نظرية » تتحدى النظريات الاخرى بسبب من افتقارها ، الى العمق واستقلالية افكارها وطروحاتها ...

١ ـ افلاطون : محاورة ايون . ترجمة محمد صقر خفاجة وسهير الكلماوي . ص ٣٧ .

٢ ـ جان ماري جوير : مسائل فلسفة الفن المعاصرة. ص ٢٥ .

٣ ـ ع . ن . بوسبيلوف : تطور نظرية الفن في روسيا والمدرسة الجمالية الجديدة ، مقال ضمن كتاب الجمال في تفسيره الماركسي . ص ٢٢٠ .

كان أســـمه ضاري

تأليف : ســهيلة داود ســلمان
عرض : علي عبدالحسين مخيف

نود القول ان سـبب اختيار هذه المجموعة لكتابة نقدية إحتواؤها على قصص قومي ذي مضمون فائق الاهمية يتعلق عموماً بالثورة الثقافية العربية في الجزائر ، وبما تفرزه من مستويات اجتماعية ، أو سياسية ، ومن ثم ندرس تجربة القاصة على صعيد الواقعيـة الاجتماعية عبر كل القصص ، ولا شك ان كونها امرأة يعطي تجـربتها بعداً خاصاً جـديراً بالتناول ، وهي تتصدى مـن ناحية لكتابة قصص غير تقليدي المضمون يتطلب إستنفاراً للطاقة الادبية المغذاة سلفاً بالتجربة الحية حسب مـا يؤشره القصص القومي ، ومن ناحية أخرى تبرز تدريجاً ضرورة الفحص الدقيق لصوت المرأة الذي شـاءت القاصـة أن يطفى مما يينبغي عدم تجاهله .

القصص الواقعي السياسي القومي :

ابرز ما تطرحه القاصة قومياً في قصة :

ـ بين الرقم الضائع والقصيدة المنحوسة ـ

« قضية التعريب » في الجزائر التي يؤمل لها ان تحسم الجدل على الصعيد الحضاري والفكري الخاص بعلاقة الامة العربية مع الامم الاخرى ، منـه كمثال : تساؤلات مشروعة حول مدى حيوية اللغة العربيـة في المواجهة المصيرية ضد لغة ذات قدرات هائلة كالفرنسية

يوصف التعريب في الجزائر بالاختيار الاسـاسي للثورة ، وقد سـاهم العـراقيون في حملـة إنجاحـه باستمرار ، لذا فان قصة تكتب في اطار هذه المساهمة يجب ان تستوعب اولا : وضع الجزائر الثقافي إستيعاباً شاملا .

ثانياً : ان يكون السعي منصباً بدقة باتجاه خلق واقع قصصي قومي ممكن يتقبله بدرجة رئيسة ذوو العلاقة الذين حدد مضمون القصة هويتهم القطرية .

ثالثاً : ان تنتبه القاصة الى مدى نجاحها في طرح بطل قومي ايجابي أصـيل قادر على إتيان الفعـل الثوري حسب تخطيطها ، وذلك في مجملَ طرائقه ، مبادراته ، سـواء على صعيد التواصل مع الشخصية العربيـة الجزائرية ، أو تمثيله الخلاق لهويته القطرية ، وهـي تتنفس اطارها القومي الرحب ، أو المواجهة مع العدو

المضـاد الذي مازال أثـره الثقافي والميداني قائمـاً في الساحـة القصصية ـ الجزائر ـ

خلاصة القصة :

استاذة عراقية للغة العربية تتعين في ثانوية جزائرية للذكور بالعاصمة ، تواجه الغربة في الشارع والثانوية ، تحاول التغلب عليها، وهي تتسلح بمعالم البطل القومي الايجابي الاصيل !! .... تنتصر ؟؟

يتضمن الشكل المعتمد تمهيداً لجملة مواجهات اولية في الشـارع بين البطلة والناس الهدف منها إبراز وتاكيد إغترابها كعربية في الجزائر ، قبل ادراك المواجهة الرئيسة في الثانوية بينها وبين المدير والطـلاب ، وهو هدف مشروع قصصياً اذا أمكن إقناع القارىء به .

في الشارع تسـأل البطلة امراة ورجلا عن عنوان الثانوية ، فيعتذران لانهما اجنبيان ص٢٥ فتتساءل : (كيف للغريب هنا ان يفرق بين المواطنين وبين الاجانب ما دام الجميع يتكلمون لغـة اجنبيـة واحدة) بينمـا يستطيع الغريب !! تلك تلك التفرقة اذا كان دقيقاً ، فلا يتوجه بالسؤال الى المتواجدين في الشارع عشوائياً ، بل يتوجه الى الثابتين بالارض ـ الرسميين ـ شرطة ، نقل ... الخ ... هذه نقطة ، والاخرى فأن تعميم البطلة اللغات الاجنبية على الجميع ليس دقيقاً في رصد لواقع الجزائري .

في المرة الثانية اذتتوجه لبطلة بالسؤال الى الرجل الضئيل !؟ وهو موزع بريد (رسمي) نجده يحدثهـا بالعربية ويدلها على العنوان ، وهكذا يتكشف عدم دقة صياغة بطلة القصة نتائج مبادرتها بادراكها تناقضاً بين تعميمها اللغة الاجنبية على الجميع وبين رد الواقـع المضاد ، في ص ٢٨ تقول البطلة تمهيداً لسؤالها بواب حدائق موريون عن عنوان الثانوية ما يؤكد إمكانيـة التفريق بين المواطن والاجنبي : (سحنته وكل شيء فيه يصرخ بانه لا يمت للغة التي يتخاطب بها في شيء) .

في ص ٢٥ تقول البطلة : (انا ابتهل للظروف التي رمت بي يوماً في فرنسا ، والا لكنت إنفلقت عشرين مرة في اليوم غيظاً) وفي ص ٢٨ : (علمتني التجـارب أن لا فائدة من إستعمال العربية في التخاطب) هل هـــذه الاقوال متوقعة على لسان بطل قومي ايجابي اصيـل يفترض فيه الانحياز للقضية القومية ؟ واي مجانبـة لواقع الجزائر الزعم ان الفرنسية طريق وحيدة للتفاهم مع الشعب الجزائري ؟

وتتسبب تجارب البطلة في غربة جديدة بالاخرى، ففي ص ٢٩ عندما تلتقي بالفلاح بواب حدائق موريون الجزائري تسأله باللغة الفرنسيـة : (إن كنت تعرف موريون ؟) تقصد الثانوية ، يجيبها بدقة : (هي ذي امامك مشرعة الابواب) يقصد حدائق موريون ، بمعنى ان الاغتراب هنا سببه اللغة نفسها ، تغـريب اللغة ، وقد كان هناك امل في الا تسـبب اللغة العربيـة اي إغتراب بين عربيين لو ان البطلة لم تفتر بتجاربها ، فتعمد الى توجيه سؤالها بالعربية وبدقة تسـتوجب صياغة كهذه : (ان كنت تعرف ثانوية موريون للذكور) حيث لا يضطر الفـلاح البواب لهذا السـبب اللغوي الشـكلي ، واللغوي الهوية الى إعتقاده انها جزائريـة متفرنسـة ... مأسـاة الغربة هذه يتخلقها العـرب انفسهم باعتمادهم فوق ارض عربية لغة اجنبية ، ان الفلاح يرد عليها عندما يعرف الحقيقة ص ٣٠ : (قوليها في البداية) وترمز البداية في هذه العبارة الشائعة الى الاصل الذي هو هنا اللغة كفيصل حاسم ، والبطلـة سبق وان اعتمدت لغة معربة حين استعملت كلمـة (الغريب) في تساؤلها عن كيفية التفريـق بين المواطن والاجنبي مما لا يخدم السعي للتواصل مع الشخصية الجزائرية الذي هو من صلب مهمة المعـربة اذا ارادت التوجه الدقيق للتطابق مع خطة القاصة الساعية لخلق بطل قومي ايجابي اصيل ، ومثل كلمة (الغريب) عبارة (في بلادنا .. وفي ارضنا) ص ٣٦ الواردة على لسان البطلة مع مدير الثانوية مما يدل على التصميم عـلـى إختيار قدر الاغتراب ، بينما يستوجب التواصل لغـة قومية من مثل عبارة : (في العراق) ، والبطلة تصف هذا الفلاح بالثرثار ص ٣٠ لانه سعى لخدمتها بمجـرد معرفته كونها مدرسة عراقية ، وهذا يذكرنا بوصفهـا ساعي البريد بالرجل الضئيل ،ومدير الثانوية بالساذج انطلاقاً من احدى لوازمه ص ٣٢ .

واذا كان هـذا هو الموقف الغـريب المعتمد ازاء الشخصية الجزائرية ، والمبني على أساس اختيارات غير دقيقـة ، مباديء ، ومبادرات ، فأن المدقف ازاء الاثر المادي محكوم بالسطحيـة المثيرة ، ففي ص ٢٦ تصف البطلـة الفرنسـيين بالمجانين لانهم إختصـروا تضاريس الارض الجبلية بالسلالم .. وتحاول توظيفها لادراك هدف إدانة بما تسـببه مـن مشـاق لصعود للانسان ، ولو دققت القاصة قليلا فيما إختارته بطلتها لادانة الفرنسيين لاكتشفت التسطيح المفزع ، ذلك لان إنجازاتهم في الجبال وعلى رغم ما تنطوي عليه مـــن اهداف عسكرية ضمنية ، فهي علامة تمدن ايضاً حيث تمهد لامانيات إستغلال اشمل للطبيعة ، كما ان مجمل تلك الانجازات تمت على يد ابناء شعبنا الجزائري .

تعود القاصـة لتناقض شـتائم الادانة بابـراز جماليات المدن : (هذه السلالم الحجرية التي إنتصبت باناقة أضفت على العاصمة طابع المدن الاسطورية) .

في ص ٢٤ : (مصطبة منحوتة من الحجر ومزينة بالموازييك خلفها الفرنسيون فيما خلفوا من مظاهـــر الترف التي تتميز بها العاصمة الجزائرية) .

ص ٣٢ : (وكدت اشهق إذن ـ فموريون ـ هذه تعني بالفرنسية ـ قمة الجبل الضاحك ـ) ويتصعد

إعجابها بالاختيار الجمالي الفرنسي الى قولها : (ولو اختيرت لهذه البقعة أسماء الدنيا كلها ما كان ليتلاءم مع الحقيقة كما هي الان) .

وعندما تكتشف البطلة فجأة أن إختصار الفرنسيين للجبال إختصار يدوي وميكانيكي (كهربائي) ص ٥٤ ، تفرح لتخلصها من الجهد المتعب ،لكنها تصفهم بالاغبياء لانهم لم يوصلوه الى آخر المطاف الجبلي .

وهكذا نرى ان القاصة تعتمد باستمرار لمواجهة الفرنسيين موقفاً سطحياً في إنحيازه ، وتضاده لايملك القاريء أزاءه أي عطف اذا كان قارئاً واعياً ، فليس غباء تلك الثنائية اليدوية والميكانيكية للسلالم ، بل موقف ذكي يستفيد من واقع فكرة أن جهد الانسان خلال إرتقاء الجبل عظيم الكم تخففه نهائياً السلالم الميكانيكية ، فيما ينعدم الجهد تقريباً خلال النزول مما لا يستدعي غير السلالم اليدوية ، كما أن عدم إيصال السلالم الميكانيكية الى نهاية المطاف قد يكون مقصوداً لأسباب فنية تجهلها البطلة مما لايدل على غباء فرنسي.

ولم يكن ثمة داع لاحتقار عادة المصافحة عدة مرات يومياً كأثر فرنسي ص ٤٩ لانها عادة إنسانية تقوي الاصرة الاجتماعية ، ومثل ذلك التهكم المنصب على السبورة ذات الضلفتين .

إن ما إعتمدته القاصة من احداث قصصية خلال التمهيد الذي كرس وجوده عبثاً على شكل القصة العام تفشل كلها في إفادة القاصة في سعيها لمعالجة المواجهة الرئيسة المنتظرة ، هذا اذا لم نتجاهل العاصمة كمكان بما يتصف ، ويمتلك ويفرض على الانسان المتواجد فيه من إختيارات تلقائية حتمية ، فليس من المعقول أن تنطلق البطلة مباشرة من شارع محمد الخامس الى الثانوية مشياً دون أن تفكر باستعمال وسيلة نقل الا اذا كانت تتجاهل خصوصيات المدينة الكبيرة تجاهلا سطحياً .

ويبدو مفهوم التعريب ذاته سطحياً في ذهن البطلة حيث يتجه الى تعريب الشيء من سطحه ، فلا يتخلله الى العمق ، فمرة تتساءل البطلة ص ٣٢ عما أخر الجزائريين عن تعريب ـ موريون ـ ب ـ قمة الجبل الضاحك ـ

رغم مضي أحد عشر عاماً ، ومرة أخرى تعمد الى أمر الطلاب باستعمال ـ سيدتي ، وآنستي ـ بدل ـ مدام ، ومدموازيل ـ ص ٤٠ ، كذلك توضيح البطلة لمعنى ـ الشيخ ، والشيخة ـ للطلاب ، فالتعريب فالتعريب الحقيقي [٢] هو بعث لغة الثقافة العربية الحقيقية على لسان ، وفي روح الشعب ، أما تعريب الكلمات اليومية ذات الطبيعة الشائعة الموجودة في كل اللغات ، فهو موقف متسرع سطحي ، ولا تظهر أهميته بسهولة ، وربما يصبح ضروريا بعد أشواط كمية زمنية طويلة نسبياً ، وفي الجزائر ربما يصبح التشدد في تعريب كل شيء موقفاً متطرفاً لا غير يأتي بنتائج عكسية ، وهذا هو سبب سخرية الطلاب من البطلة بقولهم بخصوص كلمة ـ الشيخ ، والشيخة ـ كلقب للاستاذ ص ٤٠ : (تعودنا عليها منذ الصغر ، لم يمنعنا أحد من استعمالها قبلك) ومع ذلك فأن مفردة ـ الشيخ ـ الجزائرية ليست منقطعة عن التراث العربي الاسلامي ، فاذا كانت هذه المفردة تطلق على رئيس قبيلة بدوية أو إمام جامع كما ترى البطلة ، فأن إنسحابها في لغة الشعب الى الاستاذ الذي تعتبر مهنته موازية لعمل إمام الجامع ظاهرة طبيعية الدلالة لايعنيها التعريب بالتالي .

المواجهة الرئيسية :

تلتقي البطلة مع مدير الثانوية المتفرنس ، فتضع في خدمته ، وهي تسعى للتفاهم معه فرنسيتها المتعثرة، رغم إعترافها بتضاد هذا الاختيار مع موقفها الاصيل كمعربة ، وهذا الموقف إمتداد لموقفها الثابت في التهاون بمهمتها الرئيسة التي هي وحدها الضامنة لمعالم البطل القومي الايجابي الاصيل . المدير المتفرنس يحاول عرقلة مهمتها ، تقاومه ، تدينه ، فاذا دققنا الكيفية التي يدان عبرها نراها تتراوح في النجاح بسبب عدم توفر قدرة دقة الاختيار ، ففي أول لقاء البطلة به تصفه بالسذاجة دون مبرر انطلاقا من احدى لوازمه ـ الزهور ـ ص ٣٢ : (يحمل باقة زهور ساذجة) ثم تصفه القاصة ص ٣٣ ـ ٣٤ بانه ذو إبتسامة عريضة ، ويصافح بحرارةبحرارة وود ، يحيط البطلة بذراعيه ، لتنتقل من ذلك الى ضحكه الخبيث ، وتحذيره بان الطلبة اشرار واعطائه لها جدولا مناسب يتبين بعد ذلك أن تأخرها في الالتحاق بالثانوية زمنياً هو السبب ، بمعنى ان ما توظفه القاصة يفشل في إدانة المتفرنس نظراً لعدم فعاليته ، وتناقضه ، ثم نلمس نجاحاً في رصد عدم اهتمامه بتقصير طالب في درس العربية حيث التواطؤ بينه وبين الطالب واضح ،ومرة اخرى في إحتقاره درس الادب أمام الطلاب ص ٤٣ ، كذلك صرفه لهم بحجة تأخرها عن الدرس في يوم مطير ص ٥٥ ، وادعاؤه ان الطلبة لا يحبون للغة العربية ص ٥٧ ، فتصعق بموقفه الحقيقي المعادي للتعريب دون أن نلمس فائدة من هذا النجاح متوقعة قصصياً فيما نرى القاصة تتورط بسبب عدم التدقيق في تكريس صحة ثقافة المتفرنس ، ففي جولة مطر معه ص ٥٧ ـ ٥٨ يسمعان أغنية فرنسية ، تسأله عبر تطلعها الى سفوح الجزائر الجميلة ص ٦٠ ـ ٦١ : (هل نظمت الشعر ؟) يسألها هو سؤالا ناقداً عما اذا كان ذلك ضرورياً مسجلا نجاحاً لمفهوم المتفرنس ازاء مفهوم المعرب الذي يتطلب الشعر من الانسان بمجرد عيشه في طبيعة جميلة .

والقاصة توظف تصريحات مدرس لغة عربية جزائري في

الثانوية للبطلة لتحقيق هدف التمهيد القصصي – الاغتراب – بصورة اخرى أكثر إثارة حيث إغتراب الجزائري في الجزائر ، فاذا دققنا منطلقات المدرس وجدناها هشة دالة على نظرة مسطحة للواقع تتوازى بأمانة مع نظرة البطلة التي تقول له : (لم اكن اظن ان جزائرياً يمكن له ان يقوم بتدريس اللغة العربية) ص ٤٦ ، عدم الظن هذا يشير الى فقر تام بابسط المعلومات عن التاريخ الثقافي للشعب الجزائري الذي ظلت كبرى مدنه عواصم للثقافة العربية كقسنطينة التي خرجت الوف المعلمين زمن الاستيطان الفرنسي والاستقلال فيما يصور المدرس تلكؤ زحف الثقافة العربية المعاصرة – التعريب – بالجزائر بانكماش الجيل الجديد ومعلمي الزوايا ص ٤٦ ، ويتحسر على الماضي حيث الكفاح والمعاناة مما يدل على فهم سطحي لطبيعة الثورة الثقافية التي تمتاز في الجزائر بعد ١٣٢ سنة إستيطان فرنسي بمرحلة المراهقة وهي تنمو باستمرار اذا توفرت لها شروط النمو ، إمكانيات فنية ومادية عظيمة لا تستطيع الجزائر توفيرها فورياً ، ومعنى هذا ان لتلكؤ الثورة الثقافية اسبابه الرئيسة الامكانات المادية والبرامج المعتمدة ، وليس الجيل الجزائري ومعلمي الزوايا حصراً ، ومثل هذا الواقع واضح المعالم لكل من عايشه ، يقول السيد مصطفى ابراهيم رمضان : (قضية التعريب لم تعد مشكلة داخلية) [٣] .

اما المواجهة مع الطلاب فتتركز بعدة مواجهات سطحية سببتها كلمات شائعة في رسم احد الطلاب النجمة السداسية مما يستدعي البطلة الى القاء محاضرة قومية عن حرب تشرين دون أن تنجح القاصة في ايضاح نجاح البطلة في إدراك تمتين تواصلها مع الطلاب .

كل ذلك يجعلنا نؤشر سذاجة هذه البطلة التي تغيب تحت عينيها المنطلقات الواضحة ، والمفاهيم الدقيقة لادراك هدف واضح ودقيق مما يسبب إخفاق القصة ، وبالتالي تخفق القاصة في الافادة من هذه التجربة القصصية المهمة في ان تحقق للمراة كصوت إمتيازاً ما عمدت اليه بوضوح كستراتيجية مكشوفة في كل القصص ، والتي يمكن تلمسها في هذه القصة في سعي القاصة الى احراز المراة إنتصاراً حاسماً في اطار المهمة القومية ذا الق خاص ، لانه ميدانياً يتضمن فن القيادة (التعليم) من جهة ، ومن جهة اخرى تنصب القيادة التعليمية على ذكور بلاد عربية تحملوا القسط الاكبر من نتائج الكفاح المسلح مما يكسب نجاح المراة معهم ضماناً لمستوى مواز لهم في الاهمية .

من النقاط المضيئة في هذه القصة إستطاعة القاصة رصد توزع الشخصية الجزائرية المعاصرة بين عدة لغات ضمن المفردات التي توصف من قبل علماء اللغات باليومية ، وذلك خلال تحيات الطلاب للبطلة ص ٣٩ مما يعتبر رصداً ذكياً يقف مفتقراً لمثيله في صحراء هذه القصة التي تنتهي نهاية باردة بهذه العبارة الشاعرية : (هؤلاء الصبية بدات أحبهم !) .

قصة – الواحدة ظهراً في صالون حلاقة –

الخلاصة :

صالون حلاقة نسائي في العاصمة الجزائرية ، تتحاور الزبونة العراقية ، والعاملة الجزائرية فتيحة (عربيتان) في جهة ، وبريجيت العاملة التي لديها مشاكلها مع زوجها الجزائري ، والمدام صاحبة الصالون (فرنسيتان مستوطنتان) في جهة اخرى . يتلقى القارىء تفصيل القصة من خلال هذا الحوار الثنائي المنفصل ، والتقابل مقصود رمزاً للمواجهة بين العرب والفرنسيين زمن السلم وضمن اطار القضية الاجتماعية التي اختيرت موضوعاً قصصياً – علاقة بريجيت مع زوجها كقضية مركزية تغذي المواجهة .

لقد اطرت القاصة الموضوع الواقعي الاجتماعي بالسياسة ضمن القومي باعتبار تواصل الرجل الجزائري والمراة الفرنسية بريجيت بالزواج موقفاً اجتماعياً إنسانياً ذا بعد سياسي في أصله ضمن خصوصية حساسة أوضحها الجزائري لبريجيت ،وهما يقفان امام نصب الشهداء : (ان قومك قتلوا هنا ثلثمائة من أبناء شعبي) ص ٩٢ ، وقد عطف عليها يقول : (انت لي . . . . للجزائر ،ولست لهم بعد الان) ص٩٣، ويتوقع القارىء العربي الواعي أن يرى بطله الواعد عبر هذا التزاوج ، والتقابل .

في هذه القصة أيضاً يوجد تمهيد يماثل نظيره في قصة – بين الرقم الضائع والقصيدة المنحوسة – وتسرد القاصه خلاله احداثاً يفترض بها تحضير القارىء لادراك معالجة القضية المركزية (المواجهة) .

مبدئياً نسجل تشاؤماً حول إمكانية إدراك القاصة الهدف المرجو طالما إجتازت شخوصها من وفي صالون حلاقة الذي هو محل خدمة في مدينة كبرى ، إنطلاقا من حقيقة أن إخضاع واستغلال الجزائر تم من المدن الكبرى [٤] خاصة الساحلية بعد إحتلالها وتحصينها ، وفرنستها مما ادى تاريخياً الى ولادة طبقة تتعايش مصلحياً مع المحتل الذي إتجه الى تصعيد حصة الاسد ، وتدير هذه الطبقة الحثالة بشكل رئيسي مرافق الخدمات ، مقاه ، ملاه ، صالونات ... الخ .. تشتغل فيها الطبقة المكونة من فئات تتراوح في إرتباط مصالحها بالمحتل الفرنسي ، هذه الفئات تضررت عندما إنتصرت الثورة .

ان العاملة فتحية من هذه الفئات المتضررة مما لا يجعلها جديرة بالدور القصصي الذي تامله القاصه بها دون مبرر الا في انها لا تحسن إختيار نموذجها المناسب، وهذا ما يشير اليه حوارها مع الزبونة العراقية

كشخصية أولى ، ففتحية التي ذاقت طعم «البقشيش» الفرنسي قبل الاستقلال لا تجد في الجزائر المستقلة بديلا موضوعياً موازياً في فائدته الجزائر المحتلة ، فهي تتبرم بوضع الصالون الحالي الخاضع لقرار الثورة باستقلال النساء فقط ص ٧٨ ، وعندما تطرح الزبونة العراقية سؤالا غير موجه في ذاته (يشم منه التواطوء) على فتحية فحواه أيهما أحسن عهد الاحتلال أم الاستقلال ؟ ترد فتحية بميوعة في محاولة تهرب واضحة من التزام ما يفرضه الجواب حيث تسألها بتواطؤ مضاد : من اي ناحيةتقصدين ؟ وهذا بالطبع يشير الى انهناك نواحي جيدة عن عهد الاحتلال في ذهنها ، الامر الذي يثير الشبهة في جدارتها كشخصية جزائرية معبرة عن ملامح البطل القومي الايجابي الاصيل الموجود في الواقع الجزائري المتشرب دماء مليون ونصف شهيد ، والذي سعت القاصة لالتقاطه فلم تفلح .

وتبقى فتيحة تلف وتدور باستمرار بين « ماذا ويعني » شارحة وضع الصالون واصفة السؤال بالغرابة ، ثم تعترف أخيراً انها كانت مرتاحة : (كان شغلي سهلا وممتعاً أيضا) ص ٧٩ ، والقارىء الواعي يحدد بالضبط طبيعتها التبعية رغم تعتيمها الساذج بادعائها : (كنت في ذلك العهد صغيرة اولا) ص ٧٩ ، وقولها المبطن بالانسانية : (لنأخذ الناحية الانسانية في الموضوع) ص ٧٩ ، فتيحة تعالج الاحتلال الفرنسي الاستيطاني بالناحية الانسانية ، ولا داع للتذكير بأهم ملامح تلك الانسانية المزعومة ، الوف الشهيدات ، ولا تخجل فتيحة من ادانة صريحة للثورة حيث كانت عهد الاحتلال قلقة بسبب احساسها بالاتهام الفرنسي التلقائي لها بارتباط ما مع الثوار ، فيما هي لم تفكر إطلاقاً بالانتساب للثورة بديلا عن زبائنها الفرنسيين ، وهكذا نرى انه من المستحيل إدراك القضية المركزية (المواجهة) بمثل هذه النماذج الهزيلة .

تتبرم بريجيت منجملة مواقف زوجها الجزائري، حبه لامه ،تعنيفه لها بسبب إهمالها ابنهما « سفيان »، محاولاته تثبيت إنتمائه العربي له ص ٨٦ ، كذلك تتبرم من الجزائر التي إستهلكت شبابها ، ومن طفلها الذي لم يرث شيئاً من اهلها ص ٨٤ ، بينما صاحبة الصالون المدام العجوز تحثها على الصبر السلبي وهي تتبرم بدورها بالجزائر : (أف .. خمسين عاماً في هذه البلاد) ص ٨٠ وتؤمن بأن مشكلة بريجيت تكمن في التفاوت الحضاري بينها وبين زوجها ، فيقع هذا موقعاً حسناً في نفس بريجيت التي تترحم على معارضة أمها لزواجها من الجزائري وبالطبع فان رصد التفاوت الحضاري من قبل المدام يعني ان العربي الجزائري متخلف حضارياً عن الفرنسي ، وهو معنى سبق وان أفتى به العنصري الفرنسي آرنست رينان قبل قرن في معرض مقارناته بين الآري والسامي ، كذلك فان معنى ترحم بريجيت على اهلها المعارضين لا تحادها بالجزائر هو تعبير عن الخيبة في اختيارها بلاداً إستهلكت شبابها، متجاهلة معنى استقلالها .

الفرنسيتان تهاجمان كل من زاويتيهما الشخصية الوطنية الجزائرية ، والعربيتان تتهامسان بكلام فارغ عن ذلك الهجوم ، فتيحة تذكر للزبونة ان الجزائري مدير شركة ، ثري ، وسيم ، ثم تهاجمه لزواجه الفرنسية بريجيت (هجوم فتيحة يستهلك عقدة نسائية تعميها والزبونة المتجاوبه عن رؤيتها مستواهما المشبوه في المواجهة) ثم تذكر أنه يعارض عملها بالصالون ، فتؤيدها الزبونة : (صفة ملازمة لرجالنا ايضاً) وهكذا يتكشف نهائياً عدم صلاح هاتين الشخصيتين في المواجهة ، فيما أنطقت القاصة المدام عبارة طيبة عن حماية الدولة الجزائرية المستقلة لمواطنيها ص ٨٧ مما عزز مكانة الشخصية المستوطنة في مجرى الحدث القصصي على حساب إبن لارض الحقيقي الامر المخل بمبدأ الانحياز المشروع قصصياً للوطني والقومي .

والقصة كما بدأت بسرد ممل لحوادث زائدة كتمهيد أضر بالشكل العام لها دون ان تقدم تلك الحوادث شيئاً تنتهي ايضاً بزوائد إستطرادية لاجدوى منها ، وهكذا تفشل هذه القصة في احتواء طاقة ما مؤثرة ، فلا معالم بطل قومي يمكن تلمسها ، ولا من امل في فعل ثوري منقذ يمكن إعتباره مبرراً لجملة الاخفاقات في توظيف واختيار الاحداث ، والشخوص .

يعرض العربي في هذه القصة مسحوقاً فوق ارضه ساحقه ، عدوه يتكلم مهاجماً بصوت جهوري ، وهو يهمس . انالقاصة لم تفتش في الواقع الجزائري بعمق لادراك ضالتها [٦] ، فوظفت عناصر سلبية مهزومة يلتقيها المرء بوفرة طافية فوق سطح الواقع في المدن الكبرى ، وافتقدت كذلك الرؤية النفاذة الضرورية للاديب ـ ضمن المدينة نفسها ، والرؤية الشاملة على امتداد الارض والمجتمع الجزائري ، لقد كان ذلك فخا ناجحاً ومؤسفاً لأغلب المعربين الذين إنطلقوا من فرضية ان الجزائر الثورة هي المدنية أو أول شبر يطأونه فيها متجاهلين الارض والجماهير العريضة ذات الاصول الثورية الاصيلة تلك التي سفحت دماءها بتواصل طوال تسع سنوات .

في قصة ـ عندما يأتي المساء ـ يتواصل الاخفاق في سعي القاصة لطرح البطل القومي الايجابي الاصيل .

شابان مغربيان في المقهى يستعرضان وضع قطرهما السياسي ،وشابان جزائريان (فتاة وصديقها) يجلسان ازاءهما يلهوان ، هذه المقابلة الشكلية مقصودة ومقبولة مبدئياً اذا أمكن استنزافهما عبر حدث أو حوار قصصي غني يحقق هدف القاصة .

يتساءل احد المغربيين عما اذا كان لايوجد ما يمنع الشابين الجزائريين من إرتياد المقهى ، الشابان ايضاً

يتساءلان في نفس المستوى عن المغربيين فيما تكتشف الشابة لصديقها ان الجزائر فقط تستعمل الفرنسية لغة تخاطب ص ٦٧ فيسألها صديقها عن لغة الشرقيين ص ٦٨ (صياغة السؤال غير دقيقة اذ يلتبس الامر عما قصد به ، لغة الشرق الاصيلة ، أم الدخيلة الموازية للفرنسية ـ إفترضنا الاخيرة) .

واذ تتورط القاصة في هذه المقابلة الزوجية التي سبق وان نفذتها في قصة « صالون الحلاقة » تفشل في ان تواصل إستنزاف خلاصة المزاوجة كهدف ايجابي محتمل ، حيث الخصائص نفسها في تلك القصة ، المغربيان منفصلان عن الشابين ، الحوار الثنائي مفكك، هو تارة غير مقنع كجهل الجزائري اللامعقول للغة الشرق الموازية للفرنسية في الجزائر ، أو هو ذاتي لا يرتفع الى مستوى قضية المغربيين السياسية الكبيرة اذ يتذاكران بهموم فردية بعيدة عن هموم مجتمع وشعب ، أحدهما يذكر اخبار الرباط ص ٦٩ : (اخي ما تزال قضيته معلقة .. زوجتي والاطفال بخير .. لم يبق معهم رجل) ونحن لا نقلل من شأن الهم الفردي الا عندما يطغى على هم اكبر ضمن ظروف يفترض شرطاً نضالياً كظرف المغربيين ، والقاصة تواصل تاكيد سلبيتهما بحوار آخر عن فاطمة الباكية فقدها عزيزاً مناضلا ، يقول المكتئب (تصفه القاصه) : (لو فكر كل منا بما ينتظره ما بكينا راحلا ... ننسى كوننا ضيوفاً طال بقاؤنا أم قصر انها الحياة !) ص ٧١ فالبطل القومي هنا لايرى أهمية لبكاء فاطمة على الشهيد ، ونحن ايضاً لا نعلق اهمية على البكاء كفعل سلبي ، انما نؤكد إبراز عدم احتلال الشهيد مستوى مهماً في ذهن السياسي المغربي .

وتنتهي القصة بخروج المغربيين من المقهى ، ومساعدة أحدهما طفلة وقعت مع خبزها على الارض إثر شجار مع طفلة اخرى ، وربما حلمت القاصة برمز ما تتحمله هذه النهاية المفتعلة ، الا انه يبقى رمزاً محتكراً لها فقط ، لقد اضطرت الى ختمها بصورة شجار الطفلتين المثيرة لحفيظة القارىء الذي يبقى متسائلا عما فتن القاصة في هذين البطلين المنكمشين على نفسيهما ، « المكتئب » و « ذو النظارة » .

في قصة ـ كان اسمه ضاري ـ تلتقي البطلة في مدينتها السابقة برجل آثار يسعى للاتحاد بها ، يتناطحان بالماضي ، وتوشك القاصة ان تحقق نجاحا لولا الكبرياء المفتعلة والتاريخ اللامقنع اللذان يسمان البطلة ازاء الرجل مما لا يعتبر ابداعا أمينا للواقع ، وتتولى شكلية اللوحات المعتمدة لكل من البطلين على التوالي استخصار ماضيهما تمهيدا لحسم امكانية اتحادهما (الشكل اللوحي خفف من وطأة الفيض الكلامي التظاهري لكل من البطلين) .

ان استعراض الماضي التظاهري أثار حفيظة رجل الآثار نفسه اذ ينقده ص ١٠ : (لا ادري ما الذي يدعوني الى أن أحدثك عن كل هذا ؟) وفيه نرى ابرازا مقصودا (بسبب افتتان القاصة) لبطولات سياسية وجنسية ينتهي منها الى توسل الزواج ، أما المراة فتبرز في ماضيها العراقية التقليدية المفزعة ، دلال الاهل ، مجدهم ، طموحاتها النمطية المؤاقة المتخمة بايحاءات واقع ضيق ، ومن ثم وعبر اسقاطات القاصة تبرز بطولاتها اللانمطية اللامقنعة المفتعلة أزاء الرجل ، فسخها الخطوبة مرة وطلاقها مرتين ، ازدراؤها الشكليات والرجل الموسر ذا الهدايا ، رفضها ان تعامل كسلعة حتى مع رجل خيل لها حبيبا ، تطلقه في النهاية عقابا صارما له فيما هو يبكي مجده الضائع معها .

ولا شك أن البطلة الى هنا تبز البطل في ألوان تظاهرها متجاوزة خصائص الواقع الذي يسجل ندرة وجود حالة أمراة تحسم علاقتها بالرجل بهذه العنجهية الغريبة مما لا يعتبر نجاحا في اعادة ابداع الواقع ابداعا مقنعا وخلاقا .

ان القاصة تحاول كسر طوق فوق الورق ، وصوتها يتجلى واضحا صفحة ١٩ بوصفها البطل مترنما باغنية فات أوانها ، ثم على لسان البطلة ص ٢١ : (يا من تجيد التطريز على القلب) وعندما تغادر البطلة مدينتها تعمد الى مهاجمتها باللازمة النسائية هجوما ايجابيا يستفيد من صورة تهيؤ نسوة المدينة اليومي لا عداد الشاي ، والترميز في الهجوم واضح الاتجاه ضد الرجل حيث الرفض الضمني للقاصة او بطلتها أن تكون عضوة في نادي نسوة المدينة المخدرات لمصلحة الرجال ، ومنهم رجل الآثار المنكوب ، في حين يبرز الخلل القصصي عندما تخفق القاصة في تبرير واسناد هذا الموقف القاسي للبطلة ضد رجل الآثار الذي وا نتسلل متبجحا اليها ، فقد بقي اقل تبجحا من ناحية ، ومن ناحية اخرى لم يأت في ماضيه وحاضره المرصود عملا يرشحه للرفض باحتقار هادىء ، واذ يبرر الرفض بمجيئه بعد فوات الأوان يبدو واضحا ان البطلة لم تكن مدفوعة الية الا باحتمال تعصبها التلقائي المتأثر باسقاطات مضافة للقاصة .

في الواقع يوجد هذا النموذج ، ثمة نساء يستوعبن مفهوم المساواة مع الرجل وقوفا بوجهة ، رفضا له ، تنكيلا به ، احتقارا ، يسبب لهن اغترابا عصابيا ، هذا النموذج السلبي النادر في الواقع العراقي صور من قبل القاصة ايجابيا ، وهنا يكمن الخلل الرئيسي .

تتصور القاصة الفكرة ، وتضع شكلها العام الناجح مبدئيا ، وبعد ذلك تخفق في أن تختار بدقة شيئا مسموعا على مستوى الشخصية المناسبة والحدث الفعال ، واللغة

(الحوار) احيانا ، هذا الخلل كان ايضا سببا في تدني القصص القومي .

في قصة ـ السيارة ـ الموزعة على لوحتين منفصلتي المضمون مرتبطتين بشخصية البطلة نطل على عالم السواق ، واذ تفتقد هذه القصة مضمونا رئيسيا واحدا فيما لا تضمن حركة البطلة تأثيرا بديلا يتضح خلل مهم فيها يبرز بوضوح أكثر متغذيا ايضا بتضاد طبيعة شخصيتي المضمونين المعتمدين ، ففي الاول يصور السائق شعبيا كادحا طيبا ، وفي الثاني محتالا مما يخلخل مفهوم القاصة المبدئي التعميمي لطيبة السواق :

(الطيبة هي الصفة الغالبة عليهم ككل الناس الشعبيين) ص ٢٠ والقصة اذ تقرر صورة حرفية للواقع تخفق في ان تقد مشيئا ما يغنيه أو يزعزع رتابته .

اما قصة ـ مشاهد لم تنته من حياة لحاف ـ الرمزية فهي كقصة ـ السيارة ـ من حيث تعدد مضامينها المرتبطة بشخصية اللحاف المتنقل بين امزجة ومصالح مختلفة غنية وفقيرة ، ويحار القارىء في حقيقة الرمز ، وهذا عيب القصة المهم حيث الترميز الضبابي الذي قد يكون واضحا في ذهن القاصة وضوحا معتما لدى غيرها ، واذ حاولت القاصة ثمة ادانة للتفاوت الطبقي بين الناس ، فقد اضعفت احتمال ادراك هذه الادانة أو تعميقها ببنائها الرمزي المغطى كليا باللحاف .

وربما تبرز في القصة اهمية المفاهيم المبعثرة هنا وهناك على لسان اللحاف كمفهوم اللحظة والصدفة ص ١٠٥ : (ان بني الانسان تخدعهم اللحظات .. وان الصدف تلعب في حياتهم وتلونها بشكل عجيب) .

ولا شك ان هذا هو صوت القاصة بالاحرى التي تعمم حسب هذا المفهوم فعل الصدفة مما يعد تجاهلا لخصوصيتها النادرة ، فالصدفة لا تشكل قدرا حتميا أو هي ظاهرة غير متوقعة فحسب زمكانيا .

الموضوع الاجتماعي الرئيسي في القصص الواقعي الاجتماعي هو لا نمطية المراة ازاء الرجل ، بمعنى مواجهته بتطرف ! ان قضية المراة في هذا المستوى تفرض نفسها على ذهن القاصة في القصص القومي ايضا ، مما يجعلنا نقطع باهميته الفائقة ، ففي القصص القومي اسندت البطولة للمراة رغم سلبيتها ، لان فكرة اسناد دور ما لها هي المسيطرة ، ذلك ما راينا في قصة ـ بين الرقم الضائع والقصيدة المنحوسة . حيث ازدراء الرجال يتم بالجملة دون تبصر .

وفي القصة ـ الساعة الواحدة في صالون حلاقة ـ وزعت الادوار نسائية فقط ، وصور الرجل شبحا ، سطحيا في اختياراته الاجتماعية ، ولم يكن هذا مقصودا بقدر ما هو يعبر عن رؤية تلقائية تجاهه في ذهن القاصة .

واستمر تصويره على هذا النحو في قصة ـ عندما يأتي المساء ـ بتجسيم سلبيته ، فهو يعب الدخان ، ويسمع الاغاني رغم معاناته السياسية ، فيما قصرت هذه المعاناة التي سلبها البكاء القها على فاطمة في المغرب ، ووصف الرجلان بالكآبة والعتمة المرموز لها بالنظارة ، وهما وصفان رمزيان للتهكم التلقائي المتحكم بذهن القاصة ضد الرجل الذي صور ايضا غبيا جاهلا بابسط المعلومات (جهلة لغة الشرق الموازية للفرنسية في الجزائر) ازاء صديقته التي تعرف بدقة أحوال لغات الشرق بتاكيدها اقتصار الفرنسية على الجزائر فقط ، ولم يكن حظ الرجل أفضل في القصص الواقعي الاجتماعي البحت ، فمرة اجبر على البكاء لان بطلة قصة ـ كان اسمه ضاري ـ تطلقه رغم انجابها منه طفلا رضيعا ، ومرة تشبعه استعلاء ثم تطرده باحتقار .

وفي ـ السيارة ـ اظهرته مرة ساذجا شعبيا ، ومرة محتالا ، وليس هذا الموقف المتشدد للمراة سائدا باستمرار ، فقد أفلتت القاصة زمامه في قصة ـ الساعة الواحدة ظهرا في صالون حلاقة ـ حيث عبرت فتيحة والزبونة عن نمطيتهما بوضوح خلافا لخط القاصة العام عندما تحدثتا عن رجالهن المهووسين بالاجنبيات والمعارضين لفكرة عمل المراة مما يدل على تنفذ فكرة الخضوع الانثوي كقيمة متخلفة في عقليهما ، والتي تحظى باسناد جمهرة الرجال الرجعيين ، كذلك في قصة ـ كان اسمه ضاري ـ حيث تبلغ نمطية البطلة كامراة اقصى درجاتها ولكن في الماضي (تعتيم فاشل بديل لحاضرها اللامقنع المفتعل) .

الشكل :

تمتاز اللغة بالاقتصاد سواء خلال السرد أو في الحوار ، الا ان بناء الشكل في قصتي ـ بين الرقم الضائع والقصيدة المنحوسة ـ و ـ الواحدة ظهرا في صالون حلاقة ـ ظهر ضعيفا بسبب التمهيد الطويل الممل قبل ادراك القضية المركزية في كل منهما مما يوحي بتخلخل السيطرة على اللغة المقتصدة .

ولا شك ان القاصة قصدت هذا الشكل ذا التمهيد نظرا لاعتقادها بضرورته لاعطاء صورة أولية للقارىء العراقي بالذات قبل زجه بقراءة المواجهة الرئيسية ، وهو اعتقاد خاطىء يتجاهل اهمية البناء الفني للشكل من جهة ، ومن جهة أخرى يظهر القاصة عاجزة عن اتيانه .

لقد كان الاغتراب مثلا هدفا قصصيا في التمهيد للقضية المركزية في قصة ـ بين الرقم الضائع والقصيدة المنحوسة ـ بينما كان ممكنا تحقيقه عبر الدمج بين احداث التمهيد والمواجهة نفسها بالثانوية .

ان ما يبدو في قصة ـ كان اسمه ضاري ـ فيضا طويلا للكلمات على لسان بطلي القصة أمكن تجاوز أثره السلبي بشكلية التوزيع اللوحي الناجحة التي أتاحت فرصة استعراض ماضي البطلين خلال سعيهما المحتمل للاتحاد ، وقد بلغ النجاح في هذه الشكلية درجة صيرورتها مظلة تختفي تحتها بأمان سلسلة الجمل التي بدت مجرد ثرثرة فارغة تورط فيها البطلان مما يتعلق على الاقل بالتبجح السياسي لدى البطل ، وبازدراء البطلة اللامعقول للرجل .

في قصة ـ كان اسمه ضاري ـ ايضا تتضح قدرة القاصة في استعمال لغة ذات طاقة مؤثرة ملموسة نتيجة توفقها في الاختيار الجمالي لتراكيب كهذه تصف اللقاء الاول ص ٦ : (دخل .. فهاج الاصدقاء .. واستبشرت وجوه النساء منهم) (قال مشيرا الى نفسه .. الرجل الآتي من الرمال .. وسحبه أحدهم .. صخب معه آخر .. احتضنه وقبله ثالث .. كانت هذه البداية) وفي ص ٧ : (حكاياته نهر لا يتوقف عن الجريان .. ما ان ينتهي حتى يبدأ من جديد)

والقاصة لا توظف هذه القدرة باستمرار ، اذ تفتقد اللغة في باقي القصص مثل تلك الطاقة المؤثرة دون ان تتدنى كثيرا ، اذ تبقى لغة مقتصدة لا يمكن تجاهل فائدتها ، في حين تكون صادمة أحيانا ، ومضادة للسعي باتجاه خلق أو تعميق المضمون كما هي حال لغة بطلة قصة ـ بين الرقم الضائع والقصيدة المنحوسة ـ حيث تضمين كلمات ـ الغريب ـ ص ٢٥ وعبارات : (في بلادنا .. وفي ارضنا) ص ٣٦ ، كذلك حين يوصف وبدون مبرر ساعي البريد بالرجل الضئيل ، وفلاح حدائق موريون بالثرثار ، ومدير الثانوية بالساذج ، فيما هم ممثلو الشخصية الجزائرية المطلوب قصصيا تفاعلها مع الشخصية العراقية ضمن اللقاء القومي ـ التعريب ـ

ان الريادة التي دعا اليها المرحوم شاذل طاقة في ابداع الادب القومي موجودة في هذه المجموعة في اطار اختيار القاصة الثورة الثقافية الجزائرية وما تقرره على صعيد الواقع الاجتماعي موضوعات عامة ، لكن الاكتشاف غير موجود .

(١) مجلة الاقلام ـ العدد الاول / السنة ١٤/١٩٧٨ ، صفحة ٣٥ حيث يقول دوستويفسكي في رسالته الى مدام التشيفسكي ـ ترجمة علي الشوك ـ : (على الفنان ان يلم بادق التفاصيل .. معاصرا كان أم تاريخيا له علاقة بذلك الواقع الذي يريد أن يكتب عنه) .

(٢) مجلة الدستور ـ العدد ٤٠٢ / السنة الثامنة ١٩٧٨ في الصفحة ١٦ يقول مصطفى ابراهيم رمضان : (الهدف الاساسي من الثورة الثقافية ... تكوين انسان جزائري جديد .. مؤمن ومتحد) .

الكاتب : مثل هذا الهدف الكبير لم يكن في ذهن القاصة أو بطلتها عندما ركزت اول مواجهتها الطلاب الجزائريين على كلمات شائعة ، من نوع التركيز على الجزء وليس الكل .

(٣) المصدر السابق .

(٤) المصدر السابق صفحة ١٧ حيث يقول السيد رمضان : (ان ذهاب المستعمرين قد وفر للجزائر بعض المدارس والمعاهد ولكنها لم تكن موزعة باعتدال .... بل كانت محصورة في المدن الكبرى اساسا) .

الكاتب : هذه اشارة الى اتخاذ المحتلين الفرنسيين المدن الكبرى منطلقا محصنا للتوسع في الجزائر فيما بعد .

(٥) جريدة الثورة ـ في ٣٠/٨/٩٧٧ .

الصفحة الثقافية ، يعرف الدكتور جواد علي الحضارة : (الحضارة تعني عند اكثر العلماء النواحي الروحية للانسان مثل : اللغة والكتابة والشعر والموسيقى والالعاب والرقص والدراما والتصوير والتقاليد والاعراف والدين والفلسفة) .



برشت كما عرفوه

تحرير : هيوبرت وت
ترجمة : عبدالستار جواد

حينما تطلع شاعر الألمان الأكبر « غوته » الى أعماله التي أنجزها في حياته الفكرية الحافلة وعمره المديد قال :

« ترى من أكون انا ؟ وماذا أنجزت ؟ ان كل ما وقع عليه سمعي وبصري وملاحظاتي قد جمعته واستثمرته ، وما انجازاتي الا من نتاج اشخاص مختلفين لا حصر لهم . اشخاص حمقى وعقلاء ، فيهم خفيف الظل كما فيهم الثقيل .

كذلك فان الطفولة والنضج والتقدم في السن كلها أسهمت في صنع أفكاري . كثيرا ما كنت اجني ما زرعه الآخرون . ان انجازاتي ، انما هي عمل جماعي يحمل أسم « غوته » .

كذلك كان برشت يرى انه بدون عون خارجي ، فان عمل الأنسان لا يكون متكاملا . فالمادة الضئيلة التي يجعلها الفرد الواحد بين ذراعيه . قد تمكنه من أن يبني كوخا بسيطا ولكن ليس لها أبدا أن تشيد له بناء عظيما خالدا . كان برشت يعرف جيدا كيف يستضيف الأخرين ويدعوهم للأسهام معه في عملية الخلق والنقد منطلقا في ذلك من ارادة قوية ورغبة صادقة لتغير واقع الانسان نحو ما هو افضل . بالطبع ان الذين كانوا يعملون معه ، انما كانوا يحملون معهم أفكارهم المختلفة وتناقضاتهم وقدراتهم وتجاربهم الخاصة مما مكن برشت من أن يقف عند هذه الاشياء وقفة طويلة جعلته يستمد كل عون ممكن للخروج بعمل ابداعي جديد .

لقد كان جهد برشت ينصب على تغيير الظروف التي تكتنف حياة الأنسان ، وهو عبر هذه العملية كان يعمل على تغيير نفسه والانقلاب على كل النزعات السلبية التي قد يحملها الانسان في ذاته . أضف الى ذلك ما يحدثه هذا في نفوس الأخرين ممن زاملوه ورافقوه في رحلته الطويلة مع الكلمة الفاعلة .

ناهيك عن أن برشت كان يسعى بكل ما أوتي من سبيل لتغيير قرائه ومشاهدي مسرحياته وهذه هي المهمة الاساسية التي كان يراها للمسرح الثوري الذي يهدف الى تعليم الانسان وبث روح الثورة فيه .

« ان صورنا عن الحياة الانسانية ، نقدمها الى بناة الأنهر والمزارعين ومصممي وسائط النقل ومغيري المجتمع ممن ندعوهم الى مسرحنا ، والذي نرجوهم أن لا يدعوا جانبا اهتماماتهم السارة عندنا ، بل احتضان العالم في عقولهم وقلوبهم وتغييره وفق ما يخيل اليهم » .

ان الذي يساعدنا اليوم على فهم مسرح برشت هو أن كثيرين ممن عملوا معه واسهموا في مسرحه ، قد نشروا عدة دراسات وملاحظات وذكريات عنه وعن اسلوبه المسرحي وحياته العملية الامر الذي يسلط الكثير من الأضواء على مسيرة حياته الحافلة . لقد تميزت هذه

الكتابات بخاصية الوقوف على أعمال برشت المسرحية والشعرية وما كانت تحدثه من أثر لدى الاوساط الفكرية المختلفة .

واليوم لا يعني برشت مجرد فرد له هذا القدر او ذاك من الاسهامات الادبية ، بل انه نتاج موهبة وخلاصة تجارب وافكار متحولة وخطط واعمال كان لها تأثيرها العالمي الواسع ، ذلك ان برشت قد حظي بشهرة عريقة خارج المانيا أول مرة ، ولو انه الان صار ينظر اليه في بلاده كما ينظر الانكليز الى شكسبير .

في كتاب « برشت كما عرفوه » الذي حرر مقالاته الاستاذ « هيوبرت وت » وترجمة الى الانكليزية « جون پيت » ، مساهمات مختلفة لأصدقاء برشت في طفولة وشبابه ومسرحه الخاص في برلين وغيرها . كما يضم الكتاب كتابات اخرى للذين وصفوا برشت منهم « فويشتفانگر » الذي ساعد برشت في مطلع حياته الأدبية والذي أسهم معه بعد ذلك في اصدار مجلة «الكلمة» في المنفى بعد ان اضطر الى الهرب من المانيا عام ١٩٣٣ بسبب مطاردة النازيين له .
كذلك أسهم في هذا الكتاب الأستاذ « كنتر فايز بتورن » الذي شارك برشت في كتابه « الأم شجاعة » التي تتركز حول رواية غوركي الشهيرة .

في طليعة الذين عاصروا برشت الكاتبة المعروفة «اناسيغرز » وارنولد تسغايش وبيشر الذي أصبح فيما بعد وزيرا للثقافة من عام ١٩٥٤ حتى وفاته في عام ١٩٥٨ وقد أسهم هؤلاء الثلاثة في هذا الكتاب بالحديث عن لقاء اتهم مع برشت . بالاضافة الى كتابات الذين عاصروا برشت وزاملوه ، نجد كذلك احاديث شيقة طريفة لكتاب أوروبيين كان لهم أن يلتقوا برشت في منفاه ويقفوا عند تجربته وقفة العارف المتأمل .

على ان هذا الكتاب الذي صدر هذه المرة بالانكليزية يعد نسخة موجزة للاصل الالماني الذي طبع عام ١٩٦٣ مع بعض التغييرات والاضافات .

في كتاب « برشت كما عرفوه » تلتقينا قصيدة الشاعر الالماني الكبير : يوهانس . ر . بيشر بعنوان «مرثاة صيفية »يقول فيها :

تفتحت شجرة الليلك في أيار
وانتشرت
مثل تل أزرق
حوالي زهرة البرقوق
النظرة ...

* * *

مرة اخرى تنساب الزوارق
ناعسة كأنها حلم .
والسماء آتحدث في البحيرة ،
انه صيف لم يكن بخاطر احد
ولكن ـــــ كنت غائبا

* * *

حين يقدم شهر آب
ينتابني الهم
في هذا الشهر
كنت غادرتنا
مرتحلا عن « بوكاو «
لقد خلفتنا في حزن
وحدنا

* * *

لن ارحل بعد من « سارو » الى « بوكاو »
ما معنى السفر
في هذه الطريق ؟

* * *

ربما الاقيك في مكان آخر ؟
ولكن ربما
كنت تسير نحوي من عالم خلودك أيضا ،
اذن علي ان ابحث عنك هنا لكيما اجدك .

* * *

ولكن ، هناك أيضا ، الحسد ،
النفاق ،
الريبة ،
الاضطهاد
ليس من قبل الأعداء وحدهم ...
اذ ثمة جوقة مشتركة تنشد عند قبره
رحمك الله يا برشت

* * *

شهر آب يقترب
فهل سيكون دوما بالنسبة لي
شهر الذكريات البائسة ؟
ثمة رسالة كئيبة تقول :
لقد رحل « بيرت » ....

* * *

ارى ان هذه الرسالة تنذر بالخطر

لقد اصبنا بجروح قاتلة ،
سواء اقررنا بذلك ام لا .

* * *

شهر آب يقترب
شهر التراتيل ،
متوهج العاطفة ،
يترنح بلهفة
تمل من فرحة الصيف
مدهش في نوبة جنونية
يعربد صاخبا
بالوان داكنة كئيبة

* * *

ان اغنية الحياة عد صدحت
عند الصباح ،
تصدح بالشتـاء .
شهر آب يقترب

* * *

من بين الأشياء الطريفة التي احتواها هذا الكتاب خاطرة وقعت للأستاذ « ليون فيشتفاكر » يقص علينا فيها حكاية لقائه الأول مع برشت فيقول :

« في اضرابات عام ۱۹۱۸ وبعد فترة جد وجيزة من نشوب ما سمي الثورة الالمانية ، دخل الى شقتي التي كنت اعيش فيها في ميونخ شاب مخيف زري الهندام ولم يكن حالقا لحيته . وقف ملتصقا بالجدار وكان يتكلم بلهجة محلية وقد كتب انذاك مسرحية . انه برتولد برشـت .

معظم المؤلفين الشباب حين يتقدمون بمسودة كتاب الفوه يقولون بانه قطعة من كبدهم او فؤادهم ، ولكن ذلك الشاب المدعو برشت اصر على انه كتب «سپارتاكوس» من اجل الحصول على المال . »

وبعد ان قرات هذه المسرحية التي تشبه الانشودة اعجبت بها فاتصلت بالمؤلف تلفونيا واخبرته بأن ليس من المعقول ان يكون قد كتبها بدافع الفقر وحسب ، فلم يكن من برشت الا ان تثور ثائرته واخذ يصيح بلهجة محلية كان من الصعب علي ان افهمها . وقد اصر على انه كتبها للحصول على قوته اليومي ، وان عنده مسرحيـة اخرى جيدة يرغب في ان يجلبها لي اذا شئت وفعلا تم ذلك وارسل لي المسرحية التي عنوانها « بعل » وهي من المسرحيات الناجحة .

اما بالنسبة لمسودة « سپارتاكوس » فقد كانت مشؤومة جرت علي الويلات ذلك أن ربيع عام ۱۹۱۹ قد شهد في ميونخ حكومة السوفيتات البرولتيارية والتي لم تدم طويلا ، وسرعان ما اعادت الفصائل البيضاء احتلال ميونخ واخذت تداهم بيوت المفكرين والمثقفين . وقد حدث أن داهم الشقة التي أسكنها عدد من الجنود المدججين بالسلاح وفتشوا مكتبتي وادراجي فوقعت مسودة « سپارتاكوس » بأيديهم . من حسن الحظ انه كان من بين الجنود عدد من الطلبة الذين قرأوا بعض كتبي وقد اقنعتهم بأن هذه المسودة ليست مادة دعائية .

اخيرا وعن طريق الصدفة التقيت برشت واقنعته بأن نغير اسم هذه المسرحية من « سپارتاكوس » الـى « طبول في الليل » .

على غرار هذا الأسلوب الطريف يضم الكتـاب طائفة من الذكريات والأحداث والغرائب لعدد مـن اللذين كان لهم أن يلتقوا برشت ويتحدثوا معه ومنهم من تتلمذ على يديه واسهم معه في مسرحه في برلين ولا سيما زوجته الثانية هيلين ڤايغل .

يظل برتولد برشت مادة غزيرة للباحثين والدارسين ليس بسبب روائعه المسرحية وانما بسبب الجدل الذي اثارته نظريته في المسرح المعروفة باسم « المسرح الملحمي » ذلك ان تأريخ المسرح حتى الآن لم يشهد كاتبا مسرحيا كتب منظرا للفنون المسرحية مثل الذي كتبه برشـت الذي نيفت دراساته المسرحية على السبعة مجلدات ، ناهيك عن شعره والمسرحيات التي كتبها . وما مركـز البحوث البرشتية الذي انشىء في برلين الا دليل علـى صدق ماذهبنا اليه .

بقي أن نقول في ختام هذه الكلمات أن برشت كان مدركا تمام الادراك لدور المسرح في توعية الشعب وتعليمه سبل الثورة والتغيير والانقلاب على الذات ولكنه بالـغ كثيرا في هذه المهمة بحيث صار ينظر الى المسرح احيانـا وكأنه مدرسة تعرض فيها دروس تعليمية ، في حين أن المسرح وسيلة فنية تعبيرية لها نواميسها الخاصة وان كانت مجالا رحبا لتقديم الدروس الاخلاقية .

رسالة دمشق

تقرير عن الحالة الشعرية

لو كانت المسالة خروجا على المالوف لكان فايز خضور أول ما يخطر على البال . فهو شاعر مغرم بالغرابة ، مهووس باللغة مدمن للصرعات . غير ان فايز خضور لم يكتب قصيدة النثر .

وعلى الرغم من ان محمد عمران اقل غراما بالغرابة الا انه أحدا لم يستغرب ان يكتب قصيدة النثر مؤخرا ذلك ان هذا متوقع من شاعر يتتبع خطا أدونيس مقلدا حينا ومسترشدا حينا اخر .

علي الجندي ايضا كان من الممكن ان يفعل ذلك . فهو منذ اكثر من عشر سنوات قد نشر في مقدمة أحدى مجموعاته الشعرية ما يشبه القصيدة النثرية بعنوان « لا مكان للشعر في عصر الجماهير » . لكن علي الجندي لم يكرر ذلك بعدها ابدا .

ظل الجميع يكتبون قصيدة التفعيلة باستثناء محمد الماغوط الذي استمر على نهجه القديم في كتابة قصيدة النثر مع بضعة أسماء أخرى لم تكن لها فاعلية تذكر في الحياة الادبية .

وعلى الرغم من ذلك فان قصيدة النثر تحتل الان مكانا مرموقا في الساحة الادبية .

لماذا ؟

لعل الحرب الاهلية في لبنان هي السبب .

لقد جاء أدونيس الى سورية مسبوقا بسمعته ومحاطا بهالته. وبعد عدة مقالات هنا وهناك ، وفي جريدة الثورة بشكل خاص ، تعاقد مع جريدة الثورة وصار واحدا من أسرة تحرير ملحق أدبي ساعد على اصداره (وقد توقف الان) .

وفي أسرة تحرير الملحق كان محمد عمران أيضا الذي يعمل في جريدة الثورة وقد نشر الاثنان عددا من القصائد النثرية بتبويب ملفت للنظر . وصار من الواضح ان هذا اتجاه سيسود الملحق .

وعلى الرغم من ان معظم الشعراء السوريين او غيرهم ، قد نشروا في هذا الملحق قصائدهم ومعظمها قصائد تفعيلة . الا ان قصيدة النثر لاقت تشجيعا كبيرا من ملحق الثورة الادبي .

وبمجيء كمال أبو ديب ، الشاعر السوري الذي غاب طويلا عن الساحة الادبية السورية خلال دراسته في لندن ، وبنشره مجموعة من الابحاث النقدية والقصائد النثرية اكتمل النصاب المؤثر . ولم يعد في وسع شاعر مثل شوقي بغدادي يعمل في أسرة تحرير الملحق ذاته ، ويكتب قصيدة التفعيلة ، ان يقف في وجه التيار أو أن يترك بصمة واضحة أمام الفرسان الثلاثة ، وخاصة أن شوقي بغدادي لم يبد تشنجا ضد قصيدة النثر ، وعلى الرغم من انه كان مسؤولا في الملحق عن باب أدب الشباب .

بدأت تظهر أسماء جديدة مع قصائد نثرية ثم بدأ شعراء معروفون من شعراء قصيدة التفعيلة يتجهون نحو قصيدة النثر (وقد أشرنا اليهم في الرسالة السابقة وابرزهم نزيه أبو عفش وبندر عبدالحميد)

ولم يخل الامر من ردود افعال كما هو متوقع . وان أبرز من كتب في الصحافة السورية معارضا هذا التوجه عبدالكريم الناعم واحمد سليمان الاحمد وتتلخص وجهة نظر عبدالكريم الناعم في رفضه قصيدة النثر في ان الشعر ايقاع ووزن . وان التجديد مقبول في حدود قصيدة التفعيلة لانه يحافظ على عامل هام من عوامل الشعر . ولكن هذا التجديد مرفوض حين يكون متطرفا الى حدود الغاء التفعيلة .. واذا كان لابد من قصيدة النثر فلابد للشاعر من ان يتمكن من الشعر العمودي ثم يثبت قدمه في ميدان قصيدة التفعيلة وبعدها ان شاء ان يجري شكلا اخر فلا بأس .

ان لكل امة شعرها الخاص بها . وتتبع خصوصية الشعر العربي من اوزانه وان التخلي عن هذه الاوزان نهائيا تدمير لهذه الخصوصية .

اما احمد سليمان الاحمد (وهو شقيق الشاعر السوري الشهير محمد سليمان الاحمد المعروف باسم بدوي الجيل) فيوافق عبدالكريم الناعم على هذه المنطلقات ثم يخلص الى القول بان « ما يسمى بقصيدة النثر » فن جميل وممتع ولكن ليس من الضروري ان نسميه شعرا ، فلنطلق عليه اي اسم اخر . أما « قصيدة النثر » فتعبير متناقض اصلا . ليس هناك قصيدة .. ونثر في الوقت ذاته .

لقد توقف عبدالكريم الناعم عن متابعة هجومه دون ان يعني ذلك تغيير رأيه لكن احمد سليمان الاحمد مازال مستمرا من خلال مقالاته الاسبوعية في مجلة « جيش الشعب » .

غير ان مقالاتهما ، في الحقيقة ، تستطع ان تثير جدالا أدبيا هاما ان لم نقل انها أثارت اخرين ضدهما ليسوا بالضرورة من شعراء قصيدة النثر كان هجومهما يبدو ضعيفا ، ويتلخص رد الفعل على مقالاتهما بالسؤال : ألم يقل التقليديون الكلام ذاته في الخمسينات عندما ظهرت قصيدة التفعيلة ؟

انها ، ربما ، تقليدية جديدة في اطار قصيدة التفعيلة . وهنا نصل الى رأي كمال أبو ديب ، الذي يحركه هاجسان . أولها تكريس النقد البنيوي وثانيهما ان يتجدد الشاعر في كل قصيدة جديدة . وهو يرى ان التفعيلة توقع الشاعر ، حتما ، في التقليدية وتفرض عليه نمطا تعبيريا مكرورا . وهذا هو ، في رأيه ، أهم أسباب تشابه الاصوات في الساحة الشعرية . ومن دلائل هذه النمطية أيضا ان ترى شاعرا يكتب عشرات القصائد المتتالية بوزن واحد (أي معتمدا على تفعيلة واحدة) وكثيرا ما تسود نمطية تفعيلية خلال فترة من الزمن فترى مجموعة من الشعراء يكتب كل منهم عددا من القصائد والكل ضمن تفعيلة واحدة (تابع تفعيلة فاعلن) وفعولن ، مثلا ، في قصائد التفعيلة خلال العامين الفائتين .)

ولا تستطيع ان تطرح السؤال على شاعر جديد اسمه عادل محمود كان يكتب القصة القصيرة ويعمل في الصحافة ثم يفاجيء الناس بمجموعة شعرية صادرة عن وزارة الثقافة بعنوان « قمصان للجثث الفاخرة » . انه يتقن الاوزان جيدا فهو يحمل اجازة جامعية في الادب العربي . لقد اختار هذا الشكل (أعني قصيدة النثر) لانه انتقال مشروع من كتابة القصة المكثفة الى التعبير الاشمل من خلال شيء اخر (هو الشعر)

وحين يبرز تيار ، يصبح من المتوقع ان ترى أسماء جديدة تبدأ نشاطها الادبي من هذا التيار . ولكن السؤال الذي يجب أن يطرح على شعراء اخرين ابتدات حياتهم الادبية وتكرست سمعتهم كشعراء

من خلال قصيدة التفعيلة . لم هذا الانتقال الى قصيدة النثر ؟

أجاب بندر عبدالحميد على السؤال بقوله انه صار يحس ان الوزن يقيده وهو معني بالتعبير عن نفسه باخلاص . وهذا أهم شروط الشعر الحقيقي . ولذلك تخلص من هذا القيد وترك لنفسه حرية الاخلاص . ثم لم هذا التشبث بالاوزان ؟ ومتى كان الشعر ايقاعيا خارجيا فقط ؟

أما نزيه أبو عفش فيبدو في اجابته قريبا من أحمد سليمان الاحمد على الرغم من انعدام الود الادبي والفكري بينهما وعلى الرغم من وقوفهما على طرفي نقيض . يقول نزيه أبو عفش ان هذا العالم المتفجر يجبرك على ان لا تتشبث بشيء وعلى ان لا تحرص على شيء. انهم لا يتركون لك شيئا ، يهددون أمنك ووطنك وأنسانيتك . عالم فيه تشيلي والولايات المتحدة (واسرائيل) وجنوب أفريقيا . فيه اجهزة القمع المتطورة وأجهزة التجسس التي تستخدم ضد الافراد أكثر مما تستخدم ضد الدول .. عالم المجازر والاحتلال والتجارة والمجاعات . كيف تكون على مستوى هذا العالم ؟ مستحيل . أنا ـ يقول نزيه ابو عفش ـ لا استطيع . ولذلك لااتصور ان اكون حريصا على سمعتي كشاعر ! ! هذا العالم المتفجر يسبب لي انفجارات داخلية موجعة . وأنا أريد أن أسجل وجع انسان في هذا العصر اللعين . هذا ما أنا معني به . وليس من الضروري ان يقال عني انني شاعر . أنا، حين قررت ان أكتب هذه الاشياء ، كنت قد قررت انه لم يعد يعنيني أن أكون شاعرا .

يذكر موقف نزيه أبو عفش هذا بموقف محمد الماغوط حين اختلف مع جماعة مجلة شعر وكتب مقالا ضدهم في مجلة الاداب قال فيه انهم أوهموه ان ما يكتبه شعر . والحقيقة ان ما كان يكتبه محمد الماغوط ليس شعرا فقط بل هو بين اهم ما كتبه العرب من شعر في الربع الثالث من القرن العشرين . وعلى الرغم من أن محمد الماغوط صامت ، عن النثر ، منذ فترة طويلة ويبدو منشغلا بكتابة المسرحيات والتمثيليات والمسلسلات التلفزيونية مع دريد لحام ، الا ان اسم محمد الماغوط لا ينسى بسرعة وأثره لا يتبدد بسهولة .

وكذلك فان نزيه أبو عفش ، مشفوعا بقهره وحرارته ، يكتب شعرا جميلا ومتميزا حتى وهو لايبدو معنيا بان يكون شاعرا .

ولكن هذا كله لايعني ان الحركة الشعرية في سورية منشغلة بتصفية قصيدة التفعيلة بعد ان أجهزت على الشعر التقليدي . اذ يبدو انه من سمات الحياة العربية المعاصرة ان تتجاور فيها الاضداد . وكما يتجاور فيها المحراث اليدوي مع التراكتور والمنجل مع الحاصدة وكما يتجاور المفاعل الذري مع نسبة من الامية تصل ٧٠٪ كذلك فان هذه الحركة الشعرية المتجددة ترافقها تظاهرة حارة من الشعر الكلاسيكي .

ان هناك أسماء تعود الى الظهور بعد غياب أكثر من عشر سنوات وتظهر في الامسيات والمجلات والكتب المطبوعة وكذلك في نشاطات اتحاد الكتاب ووزارة الثقافة .

ولعل أهم مادة في تظاهرات الشعر التقليدي الان صدور ديوان بدوي الجبل . وبدوي الجبل أهم اسم في الشعر التقليدي العربي المعاصر واذا كان لابد من ذكر اسماء الى جانبه فمن الممكن ذكر الجواهري وأبو ريشة ونديم محمد .

هذا الى جانب عدد كبير من القصائد العمودية التي تحتفي بها الصحافة الان والتي تحاول ان تسجل اغتباطها بالمسيرة الوحدوية بين سورية والعراق . غير ان هذه القصائد ، كما هي عادة قصائد المناسبات ، لم تنجح في ان ترتفع الى مستوى المناسبات التي تريد ان تحتفي بها (محمد عمران فقط احتفى بهذه المناسبة في قصيدة حديثة). وكانت الحصيلة مطولات لصابر فلحوط ويوسف الخطيب وخالد محي‌الدين البرادعي وسليمان العيسى !

واذا عدنا الى شعر بدوي الجبل في ديوانه الجديد ، الذي قال عنه أدونيس في جريدة السفير اللبنانية عند صدوره ، انه يجب ان يعتبر صدوره عيدا قوميا ، فهو ديوان يحقق الحد الاقصى من الشروط المطلوبة للشعر التقليدي حتى ليذكرك في بعض لماته بالمتنبي الا انه ديوان يحتوي بين دفتيه على كل ما يمكن ان يثير غضبك الوطني . هو ديوان يتصدره اهداء الى الملك فيصل آل سعود ويحتوي على كل ماكتبه بدوي الجبل من شعر ويكفي ان فيه قصيدته الطويلة (كافور) في هجاء عبدالناصر وقصيدته الطويلة الاخرى في شتم حزب البعث والاشتراكية من خلال حديثه عن هزيمة حزيران . لكن قصائده الاولى في مدح الجنرال غور وليست موجودة . ولا ندري ان كانت قد أغفلت بناء على رغبة الشاعر أم الناشر (دار العودة) .

ولا تقتصر التظاهرة الكلاسيكية عند ذلك . بل هناك ، بمقابل جموح قصيدة النثر ، نوع من الاندفاع المقابل نحو القصيدة التقليدية. هناك عدد من الشعراء الذين ابتدأوا بالحداثة وظهروا الان في قصائد تقليدية . ويبدو ان هذا الامر ليس مقتصرا على دمشق . سميح القاسم في الارض المحتلة يصدر ديوان الحماسة الذي لا يضم الا قصائد تقليدية ، أحمد حبور يعود من مهرجان تكريم أبي سلمى في بغداد مستفزا لان عددا من أصدقائه الشعراء العراقيين المعروفين بكتابتهم للقصيدة الحديثة قد القوا في المهرجان قصائد تقليدية . فكتب في جريدة الثورة السورية مقالا عن هذه الظاهرة (سماها الردة) فسرها فيها كما يلي :

اما ان الردة نحو القصيدة التقليدية هي التعبير الثقافي عن الارتداد والانحسار في حركة التحرر العربية واما ان هؤلاء الشعراء كانوا اصلا تقليديين حتى حين كانوا يكتبون القصيدة الحديثة ! !

وبين الجموع نحو قصيدة النثر والارتداد الى القصيدة التقليدية لاتبدو هذه الايام أياما شعرية ولايبدو ان الشعر يحظى باهتمام حقيقي ...

لعلها تموجات المراوحة ، لعلها توجعات المخاض . لكن الشعر ، حتى الان ، ليس بخير .

ممدوح عدوان

رسالة الجزائر

مشروع للرصيد اللغوي العربي

الرصيد اللغوي العربي واحد من المشاريع العربية القليلة التي توفرت على العناية بلغتنا العربية عناية تعتمد الاسس العلمية والتربوية الحديثة عن طريق جمع الموجود اللغوي العربي دراسته وتصنيفه بغية وضع معجم لغوي مدرسي اساس في المرحلة الاولى منه . وقد عقد بالقطر الجزائري بين ٢٥-١١ و ٣ - ١٢ - ١٩٧٨ الاجتماع الثاني لرؤساء اللجان المحلية في البلاد العربية المكلفة بهذا المشروع . وقد أتيح لنا ان نحضر جانبا من المناقشات التي دارت في هذا الاجتماع خرجنا منها بهذا الانطباع الذي نقدمه لقراء المجلة عن هذا المشروع واهميته في حياة لغتنا العربية والطرق المتبعة في تدريسها وتوحيد مفاهيمها واغناء مفرداتها وتراكيبها .

نبذة تاريخية :

نشأت فكرة هذا المشروع اثناء مؤتمر التعريب الاول الذي عقد بالرباط بالمملكة المغربية ١٩٦١ وكلفت به الادارة الثقافية بجامعة الدول العربية ، وقد حاولت الادارة تنفيذه بوضع الادوات والمواصفات اللازمة ولكنها لم تتمكن من السيرفيه حتى قامت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم سنة ١٩٧٠ فأحيت المشروع وبدأت تخطط لتنفيذه مبتدئة بوضع الضوابط والقواعد التي عممت على الاقطار العربية ونوقشت في المؤسسات المعنية باللغة العربية وتعليمها. ثم عرضت نتائج هذه الدراسات على مؤتمر خبراء اللغة العربية الذي

عقد في عمان سنة ١٩٧٤ وقد اوصى المؤتمر بتشكيل لجنة من المتخصصين للمضي في تنفيذ المشروع .

وفي ضوء ذلك وضعت المنظمة العربية برنامجا لتنفيذ المرحلة الاولى من المشروع وهي حصر الالفاظ ، كما الفت لجنة من الخبراء والفنيين قامت بوضع الاسس والضوابط والمناهج التي ينبغي ان تتبع في الحصر ؛ وعرضت النتائج كذلك على اجتماع رؤساء اللجان المحلية للحصر في البلاد العربية الذي عقد بالقطر الجزائري عام ١٩٧٦ . وبعد انتها اللجان المحلية من انجاز المرحلة الاولى ارسلت حصيلة عملها الى معهد العلوم اللسانية والصوتية بالجزائر ليقوم بتنسيق الالفاظ وتصنيفها وتبويبها مستعينا بالآلة الرتابة (العقل الالكتروني) وصولا لتأليف القائمة العربية الموحدة للالفاظ التي تعلم في المرحلة الابتدائية، او الصفوف الاربعة الاولى – على الاصح – في المرحلة الاولى وهي مرحلة المكتوب . اما المرحلة الثانية فتتعلق بما سمي بالمنطوق وهي تهدف الى حصر الالفاظ المنطوقة التي يعبر بها تلاميذ الصفوف الاربعة الاولى من المرحلة الابتدائية في حياتهم العادية داخل المنزل وداخل المدرسة وخارجها بهدف التعرف على المفاهيم التي يعرفونها مهما كانت التعابير التي يستعملونها من جهة ، وانتقاء الالفاظ الفصيحة المانوسة التي يستعملونها عفويا للتعبير لغويا عن هذه المفاهيم من جهة اخرى .

وكما هو واضح فان المشروع يهدف في صورته العامة الى ضبط مجموعة من المفردات (والتراكيب مستقبلا) العربية الفصيحة او الجارية على كلام العرب مما يحتاج له التلاميذ في المرحلة الابتدائية، حتى يتسنى له التعبير عن الاغراض والمعاني العادية التي تجري في التخاطب اليومي في ناحية ، ومن ناحية اخرى التعبير عن المفاهيم الحضارية والعلمية لااساسية التي يجب ان يتعلمها في هذه المرحلة ووضع ذلك كله في قائمة لغوية موحدة تكون اساسا في وضع كتب المرحلة الابتدائية في الاقطار العربية ومادة لاعداد معجم اللغة الاساسية مستقبلا .

التجربة المغربية في هذا الشان :

ومما يذكر ان اقطار المغرب العربي الاربعة (ليبيا وتونس والجزائر والمغرب) كانت قد سبقت بقية اقطار الوطن العربي في العمل على جمع الرصيد اللغوي ضمن مخططاتها الرامية الى دراسة مشاكل تدريس اللغة العربية وما يعترض طريق الرقي التربوي في هذه الاقطار . وقد الف وزراء التربية المغاربة هيئة مغربية استشارية لدراسة موضوع جمع الرصيد اللغوي في الاقطار المذكورة منذ عام ١٩٦٦ ، ولذلك فلا بأس ان نتعرض بالحديث الى حصيلة هذه التجربة المغربية بعد ان وضعتها المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم التي تشرف على مشروع الرصيد اللغوي الشامل لكل الاقطار العربية نصب اعينها للافادة منها وتجنب الاخطاء والمصاعب التي كانت دول المغرب العربي قد وقعت فيها اثناء العمل في هذا المشروع .

فقد انطلق الخبراء المعنيون في هذه الاقطار من شيء واقع وهو ان كل الناس ، وفي مقدمتهم المعلمون يشكون من عدم وجود لغة موحدة في مفرداتها وتراكيبها من جهة ، وصعوبة اللغة التي تعلم للتلاميذ العرب من ناحية اخرى ولاسيما في السنوات الاولى من التعليم . وقد وجد المعنيون بهذا الشأن اثناء اعدادهم لهذا المشروع شيئين لم يتفطن لهما كثير من الدارسين ، وهما :

١ – كثرة المفردات ، الكتب المدرسية ، والمستعملة في المحاورة مع المعلمين ، على نحو لا يتناسب مع احتياجات التلاميذ ويفوق مداركهم . فقد وجد ان عدد المفردات التي تقدم للتلميذ في السنة الاولى الابتدائية يزيد على ٢٠٠٠ مفردة ، وان عددها يفوق ٣٠٠٠ في السنة الثانية الابتدائية وهكذا وهو عدد كبير جدا ، بل انه جنون – كما يعبر الاستاذ الحاج عبدالرحمن صالح مدير معهد العلوم اللسانية والصوتية بالجزائر ، وذلك اذا ما اخذنا المقاييس التعليمية والتربوية المتبعة في كل البلدان المتقدمة . وقد ظهر في احصائية مقارنة ان الكتب الاسبانية والفرنسية والانكليزية والالمانية المماثلة لا تقدم للتلميذ من حصيلة لغوية اكثر من ١٢٠٠ مفردة في المعدل . وما يقال عن الالفاظ يقال ايضا عن التراكيب . وبطبيعة الحال فان الخطأ ناتج لدينا من ان المؤلف يفترض ان التلميذ يمتثل هذا العدد الكبير من المفردات والتراكيب . والامر ليس كذلك ولا يمكن ان يكون في اي جهد تربوي صحيح .

٢ – ان هذه المفردات العربية المستعملة فيها كثير من الحشو والزيادة . اي ان المسمى الواحد او الحدث الواحد له اكثر من اسم او فعل . كلمة (حصان) مثلا وجد انها تستعمل ،باكثر من ثلاثة مسميات في الكتاب الواحد (حصان ، فرس ، جواد .. الخ) وهذا ليس بالضروري في السنوات الاولى من التعليم ، الا اذا كانت الكلمتان قد شاعتا وفرض استخدامها كقعد وجلس . ومن المعروف ان كثرة هذه الكلمات ليست ، كما يشاع ، من خصائص العربية ، وحتى اذا كان هذا الترادف من خصائصها فاننا الان بصدد عملية تعليمية لا يجب ان تصيب الطفل بتخمة لغوية لان مداركه العقلية والذاكرية محدودة، فضلا عن انه لا يحتاج الى كل هذه الكلمات والتراكيب لان الغاية هي قبل كل شيء جعل العربية اداة تبليغ وتخاطب في الحياة اليومية واداة وظيفية في جميع الميادين وثمة شيء آخر وجده الدارسون المغاربة لدى جردهم للكتب التعليمية المستخدمة في المرحلة الابتدائية ، وهذا الشيء هو « الابهام » الناتج عن وجود عدد كبير من الالفاظ المشتركة . الامر الذي يعني ان على الطفل العربي ان يتعلم كثيرا من المفاهيم غير الدقيقة ، وهذا شيء يعاني منه كل من اتيح له تأمل المادة اللغوية الموجودة في المعجمات العربية – الانكليزية ، او المعجمات العربية – الفرنسية ، حيث تتكرر الكلمة العربية الواحدة بنفس المبنى مع ان مقابلها يتغير في اللغات الاخرى . علما ان الاشتراك طبيعي في اللغة ، ولكن الامر يختلف اذا كان متعلقا بدراسة علمية ، اذ يصبح غير طبيعي لضرورة ان يكون لكل شيء اسمه او لفظه الخاص به، مالم تكن القرائن في الجملة او اللغة اليومية دالة على المعنى ومانعة من الاضطراب والصعوبة في الفهم .

والى جانب الترادف والاشتراك وكل هذا الكم اللغوي الهائل ثمة خصاصة وفقر في رصيد العربية المستخدمة من قبل التلاميذ . فالكثير من السمات والاشياء العصرية الحديثة التي يراها الطفل كل يوم ليس لها مقابل في العربية الفصحى . والقضية ، قبل كل شيء، قضية معاصرة فهناك المئات من اسماء الآلات والادوات والاطعمة والاشربة التي لا يشير اليها العربي الا بلفظ عامي او اعجمي . ومعنى هذا ان الثروة اللغوية التي تقدم للاطفال ثروة فارغة ولا معنى لها . فثمة غنى وكثرة من جانب وفقر مدقع من جانب اخر . وكل هذا ادى بلجنة الرصيد اللغوي العربي التي الفها وزراء التربية المغاربة الى تصور رصيد من المفردات العربية يتناسب واهتمامات الطفل ويستجيب لحاجياته في هذا العصر مهما دقت ولطفت او كانت تافهة حتى تقوم العربية الفصيحة او الجارية على قياس كلام العرب مقام العامية او الاعجمية ولو بصورة تدريجية عن طريق تطعيمها واغنائها وتعديل الطرق المتبعة في تعليمها .

وقد وجدت لجنة الرصيد الغوي العربي ان عليها ، بعد ذلك ، ضبط رصدين اثنين :

- رصيد التراكب ، وما يجب على التلميذ ان يعرفه في كل سنة من انواع تراكيب العربية .
- رصيد الاداء الصوتي ، الذي يهدف الى تعليم الطفل اسهل المخارج واقربها الى مخاطباته اليومية ضمن حدود الاداء العربي الفصيح او ماهو قريب منه .

ويجب على الطفل في هذا الصدد ان يميز بين نوعين من الاداء :

ـ الاداء الاول : ما يسميه اصحاب الاداء القرآني بـ (الحَدْر) او الاسراع في تأدية اللفظ ، وهذا النوع من الاداء يتماز بالحذف والاختلاس والادغام الكثير وبالقصير وعدم المد وغير ذلك من ميزات الحدر .

ـ والاداء الثاني : هو الذي يسمى بالتحقيق والترتيل ، ويكون على العكس من الاول . وكل واحد من هذين المستويين الصوتين يتوقف على مقتضى الحال .

كيف يضبط هذا الرصيد ؟

وما المقاييس التي تجعلنا نأخذ هذه اللفظة ونترك تلك ؟

هذا السؤال طرحناه على الاستاذ عبدالرحمن الحاج صالح مدير معهد العلوم اللسانية المكلف بتنفيذ المشروع واستلام ومعالجة المعطيات التي تحققها اللجان المحلية في الاقطار العربية المختلفة . وقد اجاب بما يلي :

ـ قبل كل شيء لابد من الاطلاع على ماهو موجود من رصيد لغوي على ارض الواقع في اقطار العروبة المختلفة . وهذا الواقع يستخدم فيه التلاميذ العربية الفصحى واللهجات العربية المحلية المختلفة . والانطلاق من الواقع اللغوي العربي يهدف الى معرفة الشائع من الكلام الفصيح عند الناس ، وما هو شائع عند الاطفال بشكل خاص، ويمكن ان يستخرج من هذا الواقع ايضا الكلمات والمفردات التي لا تظهر على لسان الطفل الا انها معروفة مأنوسة عنده وهذا ما اسميناه بـ (الكامن) . وما نريد ان نتفاداه ، قبل اي شيء آخر ،هو هذا الخندق الموجود بين العربية الفصحى والعربية العامية لفائدة الفصحى بطبيعة الحال . وبطبيعة الحال ايضا فانه من غير الممكن ان تحل الفصحى محل العامية بالكامل . ونحن نحاول ان ندخل في رصيد الطفل اللغوي الفصيح كثيرا من المفردات الاستعمالات العامية الفصيحة او التي لها اصول فصيحة . فالحدر ، باعتباره اداء صوتيا يكثر لدى العامية ، موجود في القرآن فهو من الفصيح . كلمة (بئر) مثلا يمكن ان تستخدم (بير) مكانها وكذلك كلمة (مومن) يمكن تستخدم مكان (مؤمن) او الى جانبها ، واهل الحجاز مثلا ما كانوا يهمزون . وابن جني وكثير من اللغويين العرب الموثوق بهم يقولون : ماقيس على كلام العرب فهو فصيح ، وكل اداء او صيغة نطقت بها جماعة من العرب الموثوق بعربيتهم تعتبر معتمدة . وهو جزء من العربية ويجوز استعماله لان القياس يكون على الاكثر ، ومادامت الجماعات الكثيرة في الفصحاء استعملته او استعملت شيئا منه فهو من العربية . وليس من الخطأ في التخاطب ان يقول التلميذ (رايت زيد) لان جماعة كبيرة من العرب (وهم ربيعة) كانت تنحو هذا النحو في المخاطبات اليومية الشفاهية . انه مستوى من مستويات اللغة وليس خطأ . كذلك ينبغي ان يعلم الاطفال ان الوقوف على التنوين ـ وهو ما يعتقد انه فصيح ـ غير صحيح ... الخ .

وبعد تجريد كل الكتب المدرسية ومعرفة ماورد فيها واحصاء تواتر كل كلمة في هذه الكتب وفي كتابات التلاميذ كانت هناك حصيلة تشير الى ما تعلمه الطفل وكتبه من فصيح الكلام وغير فصيحة وقد ظهرت ، عند التحليل ، كل العيوب التي ذكر بعضها سابقا كالحشو والغرابة وعدم الكفاية . وقد عملت اللجان المعنية بهذا المشروع على ضبط ادنى عدد من المفردات التي تؤدي اكثر ما يمكن من المفاهيم الموجودة عند الاطفال . ووضعت لذلك مقاييس مختلفة .

ويذكر ان اسرة الباحثين بمعهد العلوم اللسانية والصوتية بالجزائر قد وجدت كثيرا من الهفوات والاخطاء وهي تعالج المعطيات اللغوية التي وصلتها من الاقطار العربية المختلفة ضمن مرحلة (المكتوب) من مشروع الرصيد اللغوي ، مما اضطرها الى القيام باعمال اضافية للتصحيح استغرقت وقتا طويلا . وقد نبه هؤلاء الباحثون الجزائريون الى ذلك في الندوة الاخيرة التي عقدت بمعهد العلوم اللسانية والصوتية بغية تدارك اللجان المحلية في الاقطار العربية لهذه الاخطاء في المرحلة القادمة وهي مرحلة (المقول) او المنطوق . والاستاذ الحاج صالح كان قد وضع من جانبه نظاما خاصا بكتابة الكلام المنطوق يشمل على مبادىء اساسية وفرعية يتضمن بعضها :

ـ الاحتفاظ بنظام الكتابة العربية الاصلي بكامله ولا يدخل اي تغيير في اشكال حروفه الخطية والمطبعية في ذواتها وذلك لتحقيق امرين: اولهما تجنب التكاليف المادية التي تحتمها التغييرات الجلوية للوات الحروف . وثانيهما ان يتمكن القارىء من التمييز بين الاصوات التي هي حصيلة تطور النظام الصوتي العربي وبين الاصوات المجتلبة التي لا تنتمي الى هذا النظام .

ـ تزاد على الحروف وعلامات الشكل الاصلية علامات اخرى للتمييز بين مختلف الاصوات المسموعة . ويحتفظ ههنا ايضا بما شاع من العلامات ان تماشت مع ما تقتضيه الدقة العلمية . ولهذه الرموز أغراض منها ان يتمكن اللغوي وغير اللغوي من كتابة الاصوات التي ليس لها رمز مخصوص يدل عليها في الخط العربي وذلك مثل المخارج اللهجية العربية والمخارج الاعجمية ، كما ان من شأنها أن تمكن اللغوي من كتابة الاصوات المختلفة التي تؤدي وظيفة في عملية التبليغ ـ اي الاصوات او المخارج التي عددها غير متناه) والغاية هنا هي الدراسة تلك التي تتمايز بها معاني الكلم وهي الحروف (وعددها محدود وتقابلها الاصوات او المخارج التي عددها غير متناه) . والغاية هنا هي الدراسة التي تتناول المفردات والتراكيب مبنىً ومعنى أي الدراسة الافرادية التركيبية .

اما بالنسبة الى اعمال لجنة الرصيد اللغوي فان جمع المعطيات المنطوقة لا تنحصر الغاية فيه في الوصول الى رصيد من المفردات الوظيفية بل يرمي ايضا الى ايجاد رصيد مماثل من البنى التركيبية اي تلك التي تغطي جميع احتياجات الاطفال ـ مثل الرصيد الافرادي ـ ولا تتجاوزها الى مستوى التراكيب ، كما يرمي زيادة على ذلك الى ايجاد رصيد آخر في ادنى المستويات اي مستوى الاداء الصوتي ، وهو رصيد المخارج اللغوية التي تكثر على السنة الناس وهي مع ذلك فصيحة لانها وردت على السنة السليقيين ـ كما سبق ان اشرنا الى ذلك .

ان العاملين في هذا المشروع قد تبنوا كل هذه الافكار ، وقد شرعوا منذ سنتين بالتحريات الميدانية ، وهم يؤكدون ان ثروة لغوية مدهشة ربما لم يفطن اليها ولم يدونها اللغويون ستكون بين ايديهم ، وهم يعلقون آمالا كبيرة على ما سوف يتجمع بين ايديهم من فصيح منسي او فصيح نزل به الاستعمال العامي ، وهم يريدون رد الاعتبار له مادام من صلب العربية ولا يتناقض او يتعارض مع قواعدها واصواتها. وبه يمكن ان توضع اسماء الكثير من الحاجات التي ليس لها مسميات في المعاجم الحديثة مادام المشروع يغطي كل اقطار الوطن العربي او الغالبية العظمى منها . وحينئذ سيكون بالامكان التوصل ، وربما لاول مرة ، الى وضع معجم لغوي عربي مدرسي حديث وقوائم محددة بالمفردات التي يجب استخدامها في كل مرحلة من مراحل الدراسة الابتدائية . وهو أمر سيترتب عليه نتيجة خطيرة ذات طبيعة قومية بالغة الدلالة وهي : توحيد المفهوم من الخليج الى المحيط بتوحيد اللفظ ، خصوصا اذا كان المعجم يحدد اللفظ في كل مفهوم ، مما له علاقة بتوحيد العقول وايجاد قاعدة لوحدة العرب حتى اذا كان امر بعيدا عن السياسة .

رتنبغي الاشارة هنا ايضا الى ان العاملين في مشروع الرصيد اللغوي العربي هذا لا يهملون جهود المجامع اللغوية العربية في كل ماهو قريب من عملهم خصوصا ما يتعلق منه بوضع اسماء لمسميات جديدةعلى الرغم من انهم يتحفظون على عمل المجامع اللغوية في هذا الشأن لبعد الكثير من نتائجه عن واقع الاستخدام العملي للغة . فبعض المجمعين يكتشف ، مثلا ، كلمة قديمة في المعجمات فيقترح استعمالها وتداولها، ولكن غالبا ما يتم تفادي ذلك بسبب من صعوبتها ، او لانها لم تستخدم في الادب العربي . احد اللغويين مثلا يقترح استخدام (الطَّثة) اسما لضرب الكرة ، ناسيا ان الطاء لا تلتقي في العربية بالثاء الا بصعوبة .

وبعضهم اقترح كلمة (ارزيز) اسما للتلفون ، وهو غريب ، وهكذا ..

بقي علينا ان ننوه ، في ختام هذه الرسالة ، بالجهود التي يبذلها معهد العلوم اللسانية بالجزائر من اجل انجاز هذا المشروع الضخم ، وهو في الواقع واحد من مشاريع كثيرة يعمل المعهد على دراستها وتنفيذها خدمة للغة الضاد ، نذكر منها مشروع المعهد الكبير الذي يدور حول تحقيق صياغة رياضة للبنى اللغوية العربية المختلفة بغية استغلالها على الآلة الرتابة (العقل الالكتروني) وادخار اي نوع من المعلومات اللغوية لديها والتخاطب معها بعد ضبط الصيغ الرياضية التي تتعامل هذه الآلة معها ، ومن أولى النتائج التي يمكن الحصول عليها في ذلك هي الترجمة الآلية التي تقوم بها هذه العقول الالكترونية مباشرة . ويقوم (قسم اللسانيات الرياضية)بالمعهد بالعمل حاليا على انجاز هذا المشروع عن طريق التحليل الاحصائي والصياغة المنطقية الرياضية للغة العربية . ومهمة اللغويين الرياضيين الذين يقومون بهذا النوع من البحث هي ان يحولوا الى اقصى حد ممكن نظام اللغات الى صيغ رياضية . ومعنى ذلك هو ان يجدوا من المثل الرياضية ماهو أنسب لتوجيه وتفسير مجاري اللغة ومخارج الكلام . وقد تكلف هذا القسم منذ سنة ١٩٥٩ بمهمة ضبط الرصيد الفصيح الاساسي الذي يحتاج اليه في التعليم . فهو يستعمل المعطيات اللغوية التي يمده بها الشبان المختصون بالتحري اللغوي فيجري عليها عمليات الاحصاء ويحصل بذلك اولا ، ولكل بلدان الوطن العربي ثانيا .

ويذكر ان لهذا القسم من أقسام المعهد رتابة من نوع أ . ب . م ١١٣٠ وآلات خارقة ومصححة وطابعة تحتوي على سياقات متنقلة من الحروف العربية . وهو يطمح الآن الى امتلاك رتابة اخرى اكبر حجما من التي لديه . علما بأن المعهد يضم اقساما اخرى بالاضافة الى قسم (اللسانيات الرياضية) قبل قسم الصوتيات التجريبية ، وقسم اللسانيات التربوية ، وقسم جغرافية اللغة . ولكل قسم في هذه الاقسام اهتماماته التي تغطي مع غيرها من مهام الاقسام الاخرى جميع الظواهر اللسانية كالدراسات الوصفية والاحصاء للمفردات والتراكيب والصوتيات الآلية وتجويد الصوت وعلم الامراض اللغوية وعلم اللسان التربوي وغير ذلك ..

ضياء خضير

رسالة وارشو

طليعة الامس واليوم

تعرف مجلة (بولتكا) الاسبوعية البولندية بتنظيمها للاستفتاءات بين القراء او بين عوالم النخبة السياسية والاقتصادية والثقافية والعلمية وغيرها . ومؤخرا نظمت المجلة استفتاء واسعا حول دور الطليعة الفنية . وكان بعنوان (اهي نهاية الطليعة ؟) . بعدها قامت المجلة بتنظيم استقصاء اضافي حول الابعاد السيوسيولوجية لظاهرة الطليعة . وكما يبدو عامل الجميع مفهوم الطليعة كظاهرة تخص القارة الاوربية كلها رغم الفوارق التي تصبح جوهرية في بعض الاحايين بين طليعة الغرب والشرق × ولعل الامر المشترك الرئيسي بين جميع من ينشط تحت هذه الراية ، هو تلك المصبات الشكلية . وطليعة الشرق تملك احساسا عميقا بوحدة الهموم والتكوين والارضية الحضارية والنفسية مع طليعة الغرب . انها مسالة بدهية لدى مثقفي اوربا القاطنين على الخط الجغرافي بين موسكو وباريس او ريكيافيك واثينا .. وهكذا تبقى هموم هذه الطليعة ذات مسالك وميزات قارية متجانسة . ومشكلة الطليعة في بولندا اصبحت موضوعا مزمنا يذكرن بما شهدته الساحة الثقافية العربية من معارك في زمن ولادة الشعر والتصوير الحديثين × فحينها كانت المعركة ذات بعد طليعي متميز ايضا . ولقد لمست من خلال المناقشات الطويلة ان الكثيرين في بولندا يحاولون ربط المشكلة بجذر منطقي : اهى حقا ازمة طليعتنا ام ازمة التصور والفهم التقليديين لها ؟ . فالروومانتيكيون اعطوا حينها الفنان دورا اجتماعيا وثقافيا بدور الوسطاء بين الالهة والبشر. فهم عاملوا العمل الفني كنوع من المطلق الرفيع كتعبير فردي ونتاج مخيلة متمردة ومستقلة . وهذا التصور قاد الى ما يمكن تسميته باسطورية اصل الطليعة ودورها وعمق الحال الاعتماد التام على البيانات البرامجية والوصول الى احكام على اساسها تخص نطاق الطليعة ووزنها وتأثيرها في الثقافة . وفي النتيجة اعتمدت صورة الطليعة على التفسيرات التي تخص الوعي الفني وليس الدور الفعلي للفنان والوظائف الاجتماعية لعمله .

ان معظم النقاشات التي تدور لغاية الان حول مفهوم الطليعة والتي كانت نتيجة تأثير الثغرات القائمة في المفاهيم المطروحة ، قد انفجرت حين اصطدم مفهوم الطليعة بالنموذج الجديد (الجماعي) لثقافة القرن العشرين باصولها الاوربية . وهكذا كان التبدل في طبيعة الاسهام في الثقافة ذا اثر على اوضاع الطليعة وهذه التبدلات كانت بالغة العظم . فمع طراز التنظيم الحديث للثقافة التي تعبر عن نفسها في تلك العملية التي مازالت مستمرة ـ اكتساب الثقافة طابع المؤسسة ، نمت شبكة من الترابطات الداخلية بين المساهمين فيها .

وكان يقال ان الطليعة قد برزت كنتاج تفسخ المجتمع البورجوازي ، والحاصل نتيجة عمل ميكانزم جديد خلق النخبة . ويلاحظ انه حين يتعرض الجمهور المتشكل وفق القواعد الطبقية ، للتفكك يتوجه الفنانون مباشرة الى ما يسمى ب (اوسع الجماهير) اي الى جمهور غير ثابت من ناحية التركيب الاجتماعي وخاضع لمختلف اشكال التبدلات الايديولوجية . ان صنف المستقبلين هؤلاء وسيطرة معيار ثقافة القرن المنصرم الاوربية يعمل على تقسيم الفن الى طلائعي وتقليدي بالمنظار الشكلي والايديولوجي وفي الاخير يدخل التعارض التقليدي بين الفن الجماعي (الجماهيري) وفن النخبة . كذلك فثقافة القرن منحت هذه المشكلة بعدا جديدا وهو البعد الاعلامي . فبالنسبة لمستقبلي الفن الطلائعي واخر التقليدي ، اصبح الفن سلعة تباع في سوق الشهرة .. فالثورة في الفن وممثلتها الطليعة اصبحتا (مؤسسة) مرت بمرحلة التعايش النهائية في المجتمع الاستهلاكي . فالحلول الطلائعية الاكثر جرأة وجدت وتجد استخداما لها في الدعاية والافلام التجارية والعروض التلفزيونية ذات الطابع الترفيهي الصرف . وهكذا ابرز مفهوم الطليعة التجارية التي اصبحت جزء من الثقافة الرسمية . فمع الاعلانات الملونة عن الملابس والسيارات ومكاتب السياحة والتي نشاهدها في ملحق صحيفة يوم الاحد نقرأ رثاء لدبليو . ايج . اودن ! . وهكذا يأخذ التمرد ، رغم النيات الطيبة في الضمور والتموضع في المؤسسة . وبالطبع فمن السذاجة القول ان مغامرة الطليعة هذه مع الثقافة الجماعية لا تملك املا سياسيا . ومن الصعب هنا تقليل دور الفن كأداة فعل ايديولوجي . فالحاجة السياسية الى توجيه سلوك الجماهير تملي مسألة حضور الفنان والناقد في مؤسسات السلطة والسيطرة السياسية . فالفنانون والنقاد الطلائعيون اخذوا الى جانب دورهم كمنتجي فن يقومون بدور اخر ، دور الاخصائيين ومنظمي السوق والحاجات الجمالية والأذواق لدى المستقبلين . ذلك ان المجتمعات ذات الطابع الدمقراطي والليبرالي تبقى هامشا كبيرا للمناورة. ان دور المثقف ـ الاخصائي اصبح قيمة لذاتها وكلما كان هذا الدور ذا طابع تجريدي اكبر كلما بدا للعيان محايدا سياسيا لدرجة اكبر × وهكذا فمدخل الصالون الطلائعي للفن الجماعي يحرسه الناقد ـ الموظف . وهؤلاء المحترفون الجدد لا يعنيهم تقدم الفن او نموه كثيرا،

بقدر ما يعنيهم صياغة الراى العام حول الفن او تضليله . وهنـاك ناقـد طلائعي اسمه ليوشتاين يبدأ محاضراته عن ماتيس عندمـا يبيع اعماله .. !

والواقع ان مرض الطليعة ا لاوربية تعود اعراضه الى ما حصل في العقود الاولى من القرن حين كسيت الطليعة برداء مثالي . وكانت فترة الاستقلال قصيرة في عمر هذه الطليعة وحتى هنا فهي تدين بالفضل ليس الى فقرها الفكري بل الى بوارهـا كبضاعـة في سوق الفن + فحينها كانت الطليعة فن الانعطاف الاجتماعي والثقافي ، فن الازمـة والثورة ولذلك هزت الاخرين رغم عدم درايتها بمكانهـا ودرجـة ثباته . وهي حقيقة معروفة ان الجمهور الطلائعي والجماعي قـد برز مع ديموقراطية الثقافة . فدرجة التجديد في اعمال الطليعة لم تكن تسمح انذاك باستغلالها لاغراض السيطرة وتنشيط الوضع في السوق والسياسة . كذلك ففنانو الطليعة كانوا في مرحلتهم الاولى . ورغم التاكيدات التي كانت تجري في كل المناسبات على ارائهـم الراديكالية وميولهم الثورية ، كانوا مشغولين بالقضايا الفنيـة الداخلية والاخرى المتعلقة بالكفاح ضد الجماليين البوروجوازيين التقليديين . الا ان الوضع تبدل مع اختمار الاجتماعي الجديد . فحوالي عام ١٩٢٥ كان هناك سوق لاباس بها للطليعة . ففنانوهـا كان لديهم تجارهم وجاليرياتهم ومجلاتهم ومعارضهم . وحوالي عام ١٩٣٠ اصبحوا مقبولين وفتحت لهم الاكاديميات ابوابها ومنحتهم الحكومـة والمؤسسات توصياتها . وفي الثلاثينات بدأت اولى اشارات الطليعة التجارية . والان أليس مصير الطليعة متفقا مع طبيعـة الاشياء والقوانين العامـة التي تتحكم بالظواهر والاحداث ؟ فكل قديم كان جديدا . والتفسير واحـد في كل الاحوال الا ان التباين قائم في انظمته . وبالطبع فهناك طلائعيون يتمردون على المؤسسات الرسمية ودورها كحام ورقيب . الا انها تمردات هامشية على ضوء النزعـة السائدة لدى الطليعة صوب الاستقرار في اطر المؤسسة الرسمية .

ان الصورة العامـة لوضع الطليعة غالبا ما تشبه انكسارات الضوء في متشور دائب الحركـة . واحيانا تموت الطليعة وقبل ان تملك فرصة التجسـد البرنامجي . وفي دوامـة التغير التي تزيد حركتها جنونا قوانين الحياة المعاصرة في أوربا التي بلغ فيها الاستقطاب النفعي اوجـه غالبا ما تزول الحدود بين الطليعي والشائع . فالاول يذوب في محلول الثاني بسرعـة (في عام ١٩٠٨ رفض صالون الخريف الطلائعي احدى لوحات براك . وكان قوميسار المعرض هنري ماتيس!. وفي عام ١٩١٢ رفض التكعيبيون المنتصرون لوحـة ديشامب (عارية على السلالم) !) .

ولاحظ باحث ادبي ساهم في استقصاء (بولتكا) ان هنـاك تناقضات داخلية تعصف بكيان كل طليعة فهذه تملك دائما ثـلاث خصائص الاولى هي الدعوة الى الجدة الفنية والثانية النزعـة الى الوصول الى المتلقى الجماعي والاخيرة الميل الى الانخراط في المجموعة. والتناقض الاول يجده الباحث في ان الطليعة هذا الحرس الامامي يقف بوجـه القوات الرئيسية وحرسها الخلفي على اساس كونه فنا للغد . ويكمن الخطأ في ان الغد المبرح يكف ان يكون غـدا وخاصة اذا تعلق الامر بالنطقة الروحية . والتناقض الثاني هو عجز التجديد ان الجدة الفنية عن الوصول الى المتلقى الجماعي . فالخصيصة الاولى تفترض الاثراء الفني في حين ان الثانية تفترض تبسيطا للعمل الفني من اجل توفير الاتصال بالمتلقى . وبرأي باحثنا فهذا التناقض لم يفلح اي احـد عدا ما ياكوفسكي في التغلب عليه ، ذلك ان موجة الثورة رفعته كذلك كان يعرف كيف يكتب الاشعار بشكل يحقـق الاتصال . والتناقض الاخير يجده الباحث في ان مفهوم الطلائعية ذاته ينفي العمل في المجموعـة .

والظاهر ان الاعياء هو الامـر المشترك بين الاطراف الثلاثة ـ بدراساته وتراجمه للادب السوريالي اصدر مؤخرا كتابا بعنوان الطليعة والمتلقى والفن الاخر . وهناك شاعر وباحث بولندي معروف بدراساته وتراجمه للادب السوريالي أصدر مؤخرا كتابا بعنـوان (تاريخ الطليعة الغريب) يقول فيه : الجدة تعني ان هناك شيئا جديدا يملك اهمية دائمة . وفكرة الطليعة كان بودلير اول مـن استخدمها في الشعر . وكانت تعني الشيء الذي يمكن ان يستخدمه الشعراء الاخرون في المستقبل . وعند قراءة شعراء اليوم سواء في بولندا او غيرها الاحظ ، للاسف انهم يستغلون الصور والافكار العبثية والاخرى التابعة من المواقف الغريبة وما يسمى بالفكاهة الموضوعية التي قال عنها بريتون بانها تأتي من تنظيم الاحداث × انهم يأخذون بالتهكم اللفظي والتكوين الحر المتخلخل والبعد الموسع بين معانـي الجمل وقفزات الافكار والمواضيع الاستقلالاية المبالغ فيها للصورة وتداعياتها المتنافرة + ولقد كف التيار المستمر عن ان يكون ملزما × وهذه هي القواعد السارية + ويبدو أنه القارىء ولا الشاعر يدرك تماما جلية الامر + فكل ما حصل في الثقافة الشعرية وكأنه امـر اكيد + ولا احد يسأل من اين جاء هذا كله ذلك ان الامر علـى مـا يـرام ..

وبالطبع فهذا الباحث يدرك ان هذا هو عصر يختلف عن عصر تلك الطليعة ، وعلاقة الشعراء المعاصرين بالانسان هي علاقة اخرى . فما يبحثون عنه اليوم هو بعيد عن هموم سابقيهم بيد ان ادواتهم قد صنعت وصقلت في مشغل الطليعة الشعرية البولندية في فترة ما بين الحربين ذات ملامح اجتماعية وسياسية بينة وكانت تعامل الانسان من خلال حالات التوتر الاجتماعي وفي اطر السايكولوجيـة التقليدية . وهذا الانسان كان ذا توازن نفسي متين اما اليوم فقد تكاثرت ادوات البحث في مقدمتها التحليل النفسي وذلك الهوس المبضعي باللاوعي وهياكله .

والمعلوم ان عددا من المدارس الكبرى للطليعة لم يجد له موقعا في بولندا كالمستقبلية والسوريالية . فالاولى كانت ضعيفة وماتـت بسرعة في بولندا ، الا ان صفات كالبحث عن التغريب واللامعقول استمرت والشيء نفسه يخص السوريالية . ويفسر باحثنا اسباب اللاتجاوب بان البلدان التي عاشت بامتـلاء ، حقبـة الرومانتيكية كالمانيا وانجلترا وبولندا مثلا ، لم تشعر بالحاجـة الى تحليقات اخرى من النوع المستقبلي او السوريالي ناهيك عن ان العشرينات البولندية كانت فترة البراجماتية وعبادة الواقع . ورغم ان التقدم الثقافي لاوربا كلها يملك خطه الزمني المنسجم الا انه كانت ومازالت حالات فوران هنا وحالات همود هناك .

وبرأي مشارك آخر في نقاش مجلة (بوليتكا) فان طليعة اليوم تناور وتتحايل . فهي تبيع بضاعة الامس بغلاف جديد . وهنـاك قدر كبير من الصواب في هذا الرأي . فالمدارس الجديدة هي ذات القديمة ولكن مع فارق واحد هو اضافة الاحرف الثلاثة (نيو) .. فالتعبيرية اصبحت التعبيرية الجديدة وهلم جرا . كذلك فطليعة الامس كانت رد فعل ازاء الواقع الملغوم بالتحول والثورة في حين ان طليعة اليـوم لا تحمل الا راية الشكلية . وكانت الطليعة انذاك الانعطاف الخطير في الفن الحديث . فهي التي تشربت بما اكتشـفه العلم وامتلكت رؤى الحضارة الحديثة وقلبت رأسا على عقب الانظمة التقليدية للاتصال مع المتلقي وخلقت علاقة جديدة بين الثقافة والطبيعة . اما الحقبـة الراهنة فهي فلسفيا حقبة التأمل ـ تأمل حصيلة التقدم والنزاعات التي خلقتها التحولات الثورية والحضارية ليس في القارة الاوربيـة فقط .

كذلك فأسم الطليعة لا يعني الشيء نفسه . فطليعة اليوم اصبحت حركة فنية عريضة ديناميكية ذات اتجاهات بحث متنوعة ومتباينة للغاية . وهكذا فالحدود مائعة بين ما يملك طابع المستقبل وما يملك طابع الحاضر مثلا من الصعب الاجابة اليوم على سؤال فيما اذا كانت حركة (الهيبيننغ) من عام ١٩٧٠ طليعة ام لا ؟ او متى كف البوب ـ ارت عن ان يكون طليعة ؟ ولعل الصيغة الادق للسؤال : متى واين..؟ فاحيانا لا تشمل امتدادات الطليعة وتقلصاتها كامل هـذه الرقعـة الجغرافية . كذلك فاصطلاح الطليعة يفقد معناه القديم : الحداثة والبحث ذو الطابع المجدد .

وفي اطار لنقاش والاستفتاء نشرت مجلة (بوليتكا) مقالا عن الطليعة كتبه مؤرخ الفن وناقده من المانيا الغربية ادوار بيكام . والمقالة سبق ان نشرت في احدى الصحف الالمانية وهي تتميز بالنظرة الشمولية لاوضاع الفن الغربي عامة . وبدون مبالغة كان بارومتر بيكام دقيقا سواء اذا خص الامر غرب القارة او شرقها . ولتسمح لي (الاقلام) والقارىء بان تكون مقالة بيكام ذاتها مسك الختام ..

(.. اليوم يتحدث الجميع عن نهاية الطليعة . ومؤيدوها بالامس يهزون اكتافهم عند الحديث عن تغير الجو تماما كما لو ان الامر يخص تغير موضة الموسم ، ولم يحصل قبلها ان انزل خلسة الى القبر عصر بكامله . لقد ذابت تلك الجماعة الصغيرة من المؤمنين الذين يعاملون الحشرجة الاخيرة للطليعة كظاهرة حياة توحي بالرجاء . وفي الحين ذاته نجد ان ما هو اكثر اقلاقا من ازمة الطليعة نفسها حقيقة انها غير منتجة وحتى ان المسألة لا تثير اي نقاش حي ولا شيء في الافق يومىء الى نشوٰ تيارات مضادة اكبر قوة او برامج جديدة . وهذه المرة لا يرافق تغير الامزجة غير العجز واللايقين .

ان الانعطاف الحالي يبدو جوهريا شأن الانعطاف في نهاية القرن التاسع عشر ومع فارق واحد هو ان اتجاه التغيرات قد ارتد الى الوراء بصورة مستقيمة تماما .

وما افترس الفن ليس الاكاديميزم والتسلط الاسلوبي بل اللا اسلوبية وانعدام السند الخلفي والعجز عن القيام بالتجديد والانفصال عن التقاليد . الا ان الصلة بين نهايتي كلا القرنين هي ترك الواقع وفقدان العلاقة بالعالم المتغير جوهريا كذلك « الكذب الوجودي » الذي تتهم به الطليعة اليوم في الجيل الثالث تبعثرت محاولة فن القرن العشرين في خلق تقاليده الخاصة وبدون اللجؤ الى التاريخ والحق ان الفن الحديث خلق تاريخه الخاص المتميز الا ان محاولات اعادة الشباب هذه تذكرنا مؤخرا بانتشال من سقط في الوحل من شعره .

ان وضع الفن حرج : فالطليعة احرقت الجسور وراءها والتجديد بالاعتماد على القوى الذاتية يبدو غير ممكن والطريق التالية صوب المستقبل مسدودة حيث ان امال استيتيكا المودرنزم لم تحقق بينما الاراء والتوقعات والوقائع قد تعرضت الى تبديل جوهري .

اسلوب الحياة الثوري :

ان الفن الحديث قد انقلب على العصر والاستيتيكا والمجتمع الذي كان قد غلب منذ زمن طويل . والنبضات الاهم لهذا الفن قد خصت اوقات ما قبل الحرب العالمية الاولى وسنوات العشرين . ورغم ان تلك الاوقات هي غير راهنة اليوم مازالت الستراتيجية الاستيتيكية معتمدة على مبدأ المقاومة الذي شاع انذاك وعلى الاساطير الجديدة المتعلقة بأسلوب الحياة العام . ان مفهوم الثورة الدائمة قد تجمد مع مرور الوقت في قالب الايدولوجية والوضعات الخالية من المعنى. ان هذه الوضعات للثورة الثقافية كان لا بد ان تبدو عبثا في مثل هذا الوضع الذي بدا فيه الغريم (الثقافة البوروجوازية) ومنذ زمن بعيد عند حدود امكانياته . ان الاستيتيكا الحديثة قد كررت الخطأ بكامل عاقبته الوخيمة ، خطأ التاريخ الاحدث : عبادتها للتقدم والمستقبل على حساب المعاصرة والاستخفاف بالواقع . والشيء نفسه قاد في زقاق مقفل امورا كثيرة بينها التصميم الراهن والمعمار . فضرورة حماية الواقع والتقاليد امام التقدم المبرمج ومن ثم حماية الوسط الطبيعي قد جعلتها من ايدولوجيات التجديد الراديكالية وتصفية (التركة السيئة) امرا غير راهن ـ لقد كانوا يحلمون بصلح ميتافيزيقي وخلق مستقبل خال من النزعات . ان الجناح العقلاني من الفن المعاصر قد عبد التقدم في التكنيك الاخذ بالانتشار واستشهد برمز الماكنة وامن بالموضوعية لنهائية للروح والتحرر من الجبريات والنزعات التاريخية.

المناخ المتغير :

كذلك جاءت الامال الرومانتيكية التي ربطها الفنانون بالتطور السياسي والاجتماعي وتطور علوم الطبيعة والبسيكولوجيا : الاحلام بالانسان والمجتمع الجديدين والوحدة القادمة لجميع الناس والتي كان على ثورة الوعي ان تضمنها ، وهدم الهياكل النفسية التقليدية السارية وفي الاخير الامال بالسيطرة على العالم المادي وتحرير الروح والمستقبل الكوسموسي المعزول عن قضايا الارض العادية . واليوم فبقوة غريزة البقاء ، ومن اجل المواجهة العادية مع اليومي عدنا الى صورة العالم البطليموسية اننا نخاف المستقبل واخذنا نبحث ثانية عن الغوث في التاريخ والثقافات التأريخية وبدون ان نجد الانقاذ في الوحدة الارغامية لجميع الناس في التنوع والتسامح .

وهل من المسموح قياس الزمن . وفي كل الاحوال الفن العظيم باداة وجدت لاثبات اراء خالقيه ! ونتيجة الانقلاب يتبدل الموقف من الفن . وهو لا يخص الاهمية الجمالية ولا يخرق المكانة والاهمية اللتين امتلكهم الفن في عصره بل ذلك يخص جوهره النظري ومسالة كونه راهنا ام لا. ان معارضي الفن الحديث وقبل كل شيء التجريدي قد اتهموه منذ زمن بعيد بالشكلية الا انهم سكتوا عن رمزيته الواسعة وصورة العالم التي تمنح المعنى والمضمون للغة الشكل الجديدة . الا انه طوال عقود من الزمن تبعثرت الروح الطلائعية وهذا يبرر بشكل اضافي تهمة الشكلية الانفة الذكر . ان البنائية والفن الكونكريتي الذي حمل مرة مطلع خلق نظام استيتيكي يهدف تغيير العالم قد تقعر على يد المقلدين وبقى على المستوى الميكانيكي او مجرد معاملة تزينية للوسيلة . والسوريالية الى اطراف ابعد فابعد للاراء الذاتية والوضعات المتصنعة . وفي عمر الجيلين الثاني والثالث صنعت تقنيات تخصيصية من لاتجاهات الكبرى في الفن وتقلصت اشد فاشد المهام المدركة والتنفيذات الجريئة ومن الناحية الاخرى ازداد تفنن انظمة الفكر التي لا يمكن ان نعاملها اليوم الا كظاهرة لثقافة الدرجة الدنيا ونتاج لا عقلاني للمجتمع الصناعي . ان النتاجات الاستيتيكية قد نفذت قواها وكفت عن ان تكون قابلة التصديق . وظهرت الشكوك في امكان الاستيتيكا الحديثة ان تكون ملزمة او قادرة على خلق مدارس وتقاليد خاصة بها . واكثر فصول هذا التاريخ غرابة هو التطبيق التربوي في اكاديميات الفنون التي شغل مقاعدها (مناوؤ الاكاديميزم) . ان الاقتناع بطاقة الخلق يبدو اليوم تعميميا للغاية في حين ان الاقتراحات بشأن امكانية ملموسة هي ذات نزعة ذاتية واخصائية بشكل طاغ . ورغم شيء فان الهزء من التنوع وأرجوحة الـ (ازم ism) ات المتغيرة قد اعتمد على حالة من سوء الفهم . ان الاعتباطية والفوضى ينتظمان بمنظور الزمن في روابط معقولة ونزعات تطورية . وعبر اجيال بكاملها ترتسم استمرارية تفكير معينة وتجارب تخلق بشكل حازم انظمة منطقية ومغلقة . وهنا يمكن ان نميز النزعة صوب المطلقية ـ مطلقية مبادىء وبواعث معينة . والزعم القائل بـ (نهاية الفن الحديث) تدعمه الطليعة التي تؤثر على مسألة انه طوال العقدين الاخيرين سيقت جميع عناصر فن القرن العشرين صوب النتيجة النهائية والحدود التي لا يمكن تخطيها . كذلك فمختلف اتجاهات الفن وجدت نفسها عند حدود امكانياتها . وهذا يخص على السواء القضايا الشكلية ـ التشييدية التي اشبعها بحثا جميع مدارس الفنانين والمبادىء الرئيسية للفن الحديث ـ الحركة والصدفة واحلام النوم والفنطازيا المتناهية القوة والوهم واللاوعي كذلك يخص الامر قهر حدود الفن والحياة ... ان نهاية الفن الذي كان موضع شوق الفنانين ذاتهم يوما ما قد ظهرت غير ممكنة . بيد ان الفنانين نادرا ما ظهروا حازمين لدرجة الكف عن العمل . واليوم غالبا ما تنفرط النظريات في العاب صغيرة لا نهاية لها وفي حالات تكرار وتنويعات . وغالبا تتأرجح بشكل مضحك وغريب على حافة السكين فاقدة الاتصال بالواقع وملقية فنها كله على وسيلة واحدة وعلى المهارة التقنية ايضا . ان جميع انواع الشيئية والواقع والانسانية يزيحها المطلق في اغلب الاحوال . ولايمكن للمرء ان يصبغ بلون واحد طيلة الحياة وان يضع موسيقى مسلسلة او ان يثقب او

يدق المسامير في القماشة وبدون ان يصبح حرفيا محترما او خاصا بالنخبة منفصلا عن الحياة .

لاتجاه الصعب :

ان وراء هذا الاحتباس النفسي تكمن ازمة الفردية الاوربية ومن ثم ازمة دور الفنان التي زادها حدة افتقاد المهام المحدودة . ان الاسطورة الرومانتيكية عن الفنان ـ الخالق الاعظم ، الجبار المهدم للعالم التي بلغت ذروتها في قرننا نجدها اليوم مجرد وصفة مقلدين سطحية . ولاشك أنه من المحزن وداع هذه الاسطورة التي حالت طيلة هذه الفترة دون اصدار حكم واع كذلك يصعب على الفنان الاعتياد على ادوار ابسط واكثر تحديدا وذات طابع اجتماعي اكبر ، ادوار لم تأت لغاية الان بنجاحات اكبر وبأكبر تأخير فعند نهاية الستينات كان الانقلاب على وشك الوقوع عند الواقعيين الذين غالبا يركزون على مقاطع ضيقة وتفاصيل كذلك عند (الروما نتيكيين)الذين يسعون اليوم الى تحديد الهوية ولدرجة اكبر من تحديد الايهام الذاتي او التعرف الاكثر صلادة وليس فنطازيات اللاوعي الجماعي او فحص الماضي والمعاصرة وليس مخاطبة المستقبل . ان نتائج غسل الصداء هذه كانت منعشة احيانا الا ان تفاهات كثيرة ظهرت ايضا .

وبعد هذا الاعلان المتكرر عن سقوط الـ(ازم)ات يصعب التعرف الان على موقع القدم في اتجاهات الفن . لقد ظهرت متاهات جماعية . فالتجديد بحد ذاته لا يكفي . كذلك لا يكفي الاعتراف بوجود لاايمن والوسيلة الجديدة . فماله وزنه اليوم هو القياسات البناءة ـ النوعية والصنعة وقبل كل شيء الشخصية . وحين انهار الايمان بالتقدم وصدق النظريات اصبحت امرا هاما في الثقة بهذا الفنان او ذاك . ولكن القول بأنه قد انتهت الحركات الطلائعية الكبرى لا يعني ان ممثلي جميع التيارات الذين مازالوا احياء يخلقون قد فقدوا الفرص كلها وانهم في هذا الجو الجديد غيرقادرين على الدفاع عن رؤيتهم واساليبهم . وبأي شيء ينبغي ان يسترشد حاليا الفنانون ؟ فمن جهة يهددهم التقحيل التالي ومن الناحية الاخرى يمكن نشوء نوع جديد من الفن ولربما نوع جديد من التاريخية او محاولات قلب الفن المفروز في التكتيك التقليدي والتعبير عن تجارب ومضامين جديدة . الا ان غالبية الفانين لم تستجب لاغراء التقليدية الجديدة والنوستالجيا ، ولاتعوم شأن السينمائيين والمصممين المسرحيين ، في صور مستعارة بصورة اعتباطية من تاريخ الفن .

ان القول بأن المشهد التشكيلي هو فارغ ليس بدقيق . فالمواهب لا تفتقد . واليوم هم يرسمون بصورة افضل مما كانت في احسن اوقات الطليعة حين رسم بيسر الفاشلون والمقلدون . اليوم اصبح ثانية كل شيء مسموحا بدء بالتعبيرية والتشويه وانتهاء بالواقعية . ويمكن اليوم الرسم بدقة الاساتذة القدامى او التجريب بصورة مستقلة تماما . الا ان مختلف انواع الحرفيين القديرين والمنتجين الفرديين لا يرضوننا ، ومن هنا ينبع افتقاد الفكرة والمفهوم والنظريات الجديدة والمعاصرة .)

عدنان مبارك

موعدكم في مايس القادم

مع مجلة الاقلام في عددها الخاص

الادب الصهيوني

نماذج من القصص ، والقصائد ، والدراسات ، والتحليل

الرواية وحرب فيتنام في امريكا

كانت الحرب الفتنامية بالنسبة للمواطن الامريكي امرا غريبا لا مثيل لغرابتـه بين كل الحـروب في التاريـخ . كانـت حربـا بلا معنى فهي ليست مجرد حربا ظالمة ولكنها حماقة لا مثيل لها ، كان ضحيتها الشعب الامريكي نفسه . فضلا عن الشعب الفيتنامي .

في دراسة لبيرل بل عن الروايات الامريكية التي كتبت عن حرب فيتنام يقول : ان حرب فيتنام تختلف عن كل الحروب التي عرفها التاريخ . وقد تناولت الرواية الامريكية هذه الحرب محاولة ان تحدد تفردها . فما هو مصدر تفردها ؟

يقول الكاتب :

« انها الحرب الاولى في التاريخ التي كانت تطوراتها ـ اوثباتها على الاصح تعرض يوما بعد يوم ، وسنة بعد سنة ، في التلفزيون فور حدوثها . اصبح القتل والقاء القنابل الخبز اليومي للانسان الامريكي . ووقف العالم كله طيلة الوقت ، يتفرج ...

« ولم يكن التلفزيون وحده هو الذي جعل هذه الحرب اكثر حروب العالم توثيقا ـ رغم المفارقة الصارخة وهو كونها اكثر الحروب غموضا ...» بل كانت هنالك الصحف اليومية والمجلات والصور والمراسلون الصحفيون الذين كانوا يزحفون كالنمل في كل مكان في فيتنام الجنوبية . حتى بدا ان كل روائي او ناقد كان يشعر بالعار ان لم يزر جنوب فيتنام ليدين الحرب ويزور هانوي ليمتلي بالحماس لشعب فييتنام .

ليس هذا كل شيء . هنالك ايضا الجنود الذين ذهبوا ليحاربوا في فيتنام لقد تم ارسالهم الى بلد كل مافيه معاد لهم ، ليحاربوا شعبا لايعرفون عنه شيئا ، ولم تكن معتقداته تثير في داخلهم معارضة حقيقية .

هذه كلها عوامل شاركت في جعل هذه الحرب مستعصية على انهم حتى بالنسبة للجنود الذين حاربوا فيها وكتبوا عنها ، وللكتاب

والصحفيين الذين شاركوا الجنوند تجربةهذه الحرب الجميع حـين يكتبون يحاولـون ان ينقلوا احساسـهم بالحرب من خـلال وصـف تفصيلي لكل فظائعها . والغريب في الامر انه كلما استغرق الكاتب في وصف تفاصيل الحرب وكلما ازدادت كتابته امانة في التعبير عما يحدث بدت هذه الحرب وكانها هلوسات رجال خائفين ومرهقين من امثلة ذلك كتاب فيليب كابوتو (اشاعة حرب) و (ريبور تاجات) مايكل هير ورواية تقيم اوبريان (ملاحقة كاسياتو) وغيرها .

«اذا احتجنا لبرهان بان بناء الرواية الطبيعية ـ الواقعة الفوتغرافية يتفوق على الرواية الحديثة حين تحاول ان تعبر عن الوحشية والاذلال في حرب فييتنام فما علينا الا ان نقرا رواية ونستون جروم (في اوقات أحسن من هذه) لنجد ذلك البرهان ...

جروم شاب مجند برتبة ملازم . قضى سنتين يحارب في فييتنام .. ومن الامور ذات الدلالة ان اروين شو قد امتدح هذه الرواية لانه في واقـع الامـر ، في هـذه الروايـة قد عالج حـرب فيتنـام بنفس الطريقة لتي كتب اروين شو عن الحرب العالمية الثانية روايته (الاشبال) » .

في هذه الرواية ياخذ الكاتب نماذج من المجتمع الامريكي ويضعها في رواية الحرب ، ثم يدمج تواريخ حياتها بتجربة الحرب هنالك اليهودي القادم من الجنوب الامريكي والذي يود ان يبرهن لسكان مدينته من المعادين للسامية انه ليس ذلك « اليهودي المحتال المرابي » وهنالك فرانسس هولدن ، ذلك الشاب الغاضب من صديقته لنشاطها ضد حرب فيتنام . وهناك المقيد باتش الذي كان يتصور الفينكونغ مجرد قبيلة اخرى من قبائل الهنود الحمر . ثم هنـالك الراوي ، وهو المؤلـف . ان جميع هؤلاء يدخلـون المعركـة ويعيشون الرعب والحقد . واللهفة العنيفة لتفادي الموت .

ولكن هذه الرواية تسقط في مازقين ـ كما يقول الكاتب ـ يجعلانها تفتقد كل اصالة . الاولى ان كل الشخصيات عدا الموءلف ليست شخصيات حقيقية ، حية بل هي شظايا واجزاء توءلف بمجموعها شخصية واحدة هي شخصية الموءلف .

اما المازق الثاني فهو ان الموءلف في هذه الرواية ـ قد عجز عن ان ينقل الينا وجهة نظره حول الوجود الامريكي في فييتنام . «من الواضح انهفي بعض الاحيان يفكر على النسق ذاته الذي كانت تذاع به تلك التصريحات المتبجحة عـن النصر المؤكـد التي كانـت تذاع من رئاسة الاركان للقوات الامريكية . ولكنه يكتب ايضا عن افراد حركة السلام الامريكية العادية للحرب في فييتنام باسلوب باهت تعوزه الدقة والوضوح الى حد اننا لا نستطيع ان نتبين هل يحتقرهم ام يعجب بهم . وعندما تحاول كتيبته ان تدمر قرية كانوا يشكون ان بعض افراد الفيتكونغ مختفين فيها فان الكاتب يعجز عن كبت تبجحه اذ يقول : (الان ، وفي اية لحظة ، سـوف يصبح كـل منهم فردا ـ امتدادا نهائيا لمشروع سياسي عظيم يحتوي على النسيج الكلي ـ السياسي والاجتماعي والاقتصادي ـ لاعظم امة في تاريخ العالم) .

« واذا لم يكن جروم يقصد السخرية فكيف نستطيع ان نوفق بين عباراته عن المشروع السياسي العظيم وبين الخسائر الكبيرة التي تكبدتها الكتيبة عندما صدر اليها امر بان تدافع عن موقع لايمكن الدفاع عنه ؟ .... ان حرب فييتنام لم تنتج كثيرا من الادب الذي يستطيع ان يحسم مسالة الصحيح والخاطىء والخير والشرير في تلك الحرب ...» ان رواية ساذجة مثل هذه لاتدعي الاصالة او العمق قد سقطت ايضا في مازق الابهام الذي يسم أعمالا اخرى اكثر تميزا .

اما تيم اوبريان مؤلـف رواية (ملاحقة كاسياتو)فهو كاتـب يتميز بالابتكار والعمق الفكري . فهو قد جمع بين عالمين قل ان يجتمعا فـــهو متخرج منجامعة هارفارد وقد درس فيها موضوع الادارة الحكومية ـ وعمل كجندي مشاة في فييتنام . ومن بين جميع الادباء الذين كتبوا عن فييتنام يبدو انه الكاتب الوحيد الذي اهتم بالخلفية السياسية للحرب . لم يحاول الكاتب ان يعطينا صورة للحرب كما كانت تحدث في الواقع العملي . ان هذه الاساليب في التعبير عن تجربة تلك الحرب ـ مثل تلك التي استعملها جروم ـ قد استنفذت

بواسطة التلفزيون . كما ان التركيز على التفاصيل الدقيقة سوف يعطي صورة خاطئة لتلك التجربة الفذة . فلهذا قلب الكاتب الحرب وجعلها على رأسها . وهكذا جعل من الحرب فنطازيا .

وتدور الرواية حول كاسياتو الشاب الذي قرر ان يتمرد على التعليمات العسكرية والتي تتلخص بالنسبة لحالته ان يقف في الانتظار الى ان يتم قتله .

ولقد شهد معظم افراد كتيبته يتحولون الى جثث ، ولهذا استجمع شجاعته وجمع حاجياته واخذ يسير محددا لنفسه هدفا غير معقول وهو باريس .

ويقوم الجنود المتبقون من الكتيبة ـ وهم سبعة ـ الذين ارهقهم مشهد الموت والقتال بملاحقة ذلك السراب كاسياتو ـ لارجاعه الى عقله والى واجبه كجندي . ورغم انهم لايكفون عن الشكوى من المتاعب التي سببها لهم كاسياتو فقد كانوا في حقيقة الامر سعداء لان يتخلصوا من حرب عجزوا عن فهمها ومن عدد لايستطيعون ان يروه او ان يتحدثوا معه ولايعرفون عنه شيئا ولايوجد لديهم سبب واحد لقتله عدا ذلك السبب الاشد غرابة وهو ان هذا العدو يحاول ان يقتلهم . ان اكثر هوءلاء السبعة شرفا وذكاء يتارجح فوق بحر الجهل الذي يغرق فيه الجندي الامريكي في فييتنام ، فيقول :

وماداموا لا يعرفون اللغة فهم لايعرفون الشعب : لم يكونوا يعرفون ماذا كان هو الشعب يحب او يحترم او يخاف او يكره .. كان يريدهم ان يعملوا كلهم انه لم يكن يشعر بكره . كل مايحدث كانت مصادفة موءلمة ، كان بوده ان يقول لهم (يعني لشعب فييتنام) ان ذلك كله بسبب الصدفة ، والسياسيين الكبار والفوضى ... انه هو ليس طاغية ولاسفاحا امريكيا انه بريء .. كان سوف يقول لهم للقرويين ذلك ، لو كان يعرف لغتهم .. لم يكن يعرف من المحق وماهو الشيء الصحيح لم يكن يعرف ان كانت هذه يعرف من المحق ، وماهو الشيء الصحيح لم يكن يعرف انكانتهذه حربا لتقرير المصير ام حربا للدمار الذاتي : هل هي عدوان صريح ام حرب تحرير وطنية ... كان يرى الجانبين لهما منطقهما ولكنه لم يكن يعرف اين الحقيقة . لم يكن يعلم اذا كان الفيتناميون سوف يخلقون دولة مستبدة وهل سوف تكون اكثر سوء من استبداد كي وثيو وخانة وغيرهم ـ انه ببساطة لم يكن يعرف ... لم يكن يعرف اذا كانت الحرب صحيحة ام خاطئة . ولكن من الذي يعرف ؟» .

من الواضح ان هذه الخواطر تعكس وضع الجندي الامريكي ، لا رأي الموءلف فيما يحدث . « ان مونولوجات برلين الشاب (اسم احد الشخصيات) الذي يجاهد ويعاني ليفهم هذه الالغاز الجنونية والذي يتخبط باحثا عن يقين وصلابة اخلاقيتين تظلان دائما بعيدا عن متناوله .. ان هذه المونولوجات هي من اكثر اجزاء الرواية تاثيرا . »

ولكن هذه الرواية ليست مجرد تاملات ذهنية فهذه الرحلة التي يقوم بها الجنود السبعة التي تشمل نصف الكرة الارضية تقريبا رحلة خيالية يهربون من عطن الموت المحيط بهم ، فالرواية تتحدث عن «التمييز بين مايحدث فعلا وبين ما كان يمكن ان يحدث انه لم يكن يحلم او يتخيل ، بل كان يتظاهر . كان التظاهر هو انسب الخدعلنسيان الحرب .» فعندما تتبع المجموعة اثر كاسياتو عبر الجبال والغبات المطرة والانهار في اسيا وفي اوربا التي يسافرون عبرها بالخيال فانها ـ اي مجموعة الجنود تتحول من سواح الى قراصنة الى اسرى . الى مغامرين حمق متهورين . والكاتب يسخر بشدة من معارضي الحرب الذين ينطلقون من شعارات ساذجة دون روءية عميقة وحقيقية للموقف . فهم يستوقفون فتاة امريكية تركب سيارتها في احد طرق يوغسلافيا . فتهبط اليهم وتعانقهم باعتبارهم هاربين من الخدمة ، وثوريين مثلها . تقول لهم : «انني هاربة ايضا» وتخبرهم انها هاربة من الشر . تقول :

« عندما ترى الشر فيجب ان تهرب منه اليس كذلك ؟ » .

عندما تحدثهم بمنطق الهرب من الشر يستولون على سيارتها ويلقون بها في عرض الطريق وقد اثار غضبهم منطقها المنمق .

يصل الجنود السبعة في النهاية الى باريس ويلتقون بكاسياتو المراوغ ليفقدوه في نفس الوقت (انه يقتل في المعارك) . ثم يعودون ادراجهم الى فييتنام التي لم يغادروها قط . ان باريس كاسياتو اشبه بموسكو تشيكو في مسرحية (الاخوات الثلاث) . انها اسطورة عزاء وحنين لايتوقع اي منهم ان يراها فعلا .

وبكلمة مختصرة ان هذه الرواية هي مزيج من احلام اليقظة والكواليس . ان اهم ما في هذه الرواية هو الفهم الساذج للبراءة الاخلاقية التي حيرت ثم افسدت وفي النهاية دمرت الجنود الامريكيون في فييتنام .

وفي احد فقرات الرواية يلقي اوبريان ضوءا ساطعا على الحالة العقلية للجنود الامريكيين في فييتنام «وتكشف سماتها اكثر من اي شيء اخر قرأته عن هذه الحرب التي كانت بلا معنى ولاهدف . يتحدث المؤلف يتم اوبريان عن الجنود الامريكيين :

«كانوا عاجزين حتى عن معرفة الاشياء البسيطة : حس النصر او الرضى عن الذات او عن ضرورة التضحية ... لم يكن هنالك قائد عسكري مثل باتون يندفع نحو نهر الراين(١) ولا نقاط ارتكاز على السواحل ينبغي مهاجمتها والاستيلاء عليها والاحتفاظ بها بشكل دائم(٢) لم تكن هنالك اهداف ، ولم تكن هنالك قضية . لم يكونوا يعرفون ان كانت هذه حرب بين ايدلوجيتين ام هي حرب اقتصادية ام حرب للسيطرة على دولة ام حرب نكاية ... عندما كانوا يامرون جنديا فيتناميا ، وقد كان هذا نادرا جدا لم يكونوا يعرفون اية اسئلة يوجهونها اليه ، وهل يطلقون سراحه ام يضربونه لم يكونوا يعرفون كيف يشعرون : وحين يشاهدون فييتناميا ميتا لم يكونوا يعرفون هل يشعرون بالسعادة ، او بالحزن ، او بالراحة .. لم يكونوا يعروفون كيف يشعرون عندما يرون قرى تحترق . اهو انتقام؟ اهدار ؟ ايشعرون بالطمانينة ام بالقلق ؟ لم يكونوا يعرفون .» .

ان هنالك جانبا من هذه الحرب وهو جانب بالغ الاهمية قد اهمل تماما من الصحفيين والروائيين . لقد كان هذا الجانب فلما بارزا للثقافة الامريكية التي تاثرت بحرب فييتنام وعانت التمزق بسببها . عبر عن ذلك روبرت ستون في روايته (جنود مهانون) والتي صدرت عام ١٩٧٤ . وقد اختار ستون موضوعا لروايته وهو تجارة الهيروين بين فييتنام والولايات المتحدة الامريكية . (قد تحولت هذه الرواية الى فيلم بعنوان ـ من يستطيع ايقاف المطر ـ) . وقد اتخذ الكاتب المخدر القاتل ، الهيروين ، رمزا او نذيرا بالشوءم لذلك الانحلال الاخلاقي والندم اللذين اخذ يزحفان على العقل الامريكي . ورغم ان جزءا صغيرا من الرواية يحدث في اسيا ولكن فييتنام تشكل حضورا او عقابا ملحين خلال الرواية كلها .

اما مايكل هير فقد رسم صورة للحرب في ريبور تاجشة الصحفية ولكنه عجز عن الكشف عن بعض الوجوه ذات الارتباط العام بالموضوع . ونعني بذلك ان كل مايحدث كان يدار ويوجه لمصلحة بعض الصناعات العملاقة التي لم تكن تولي اي اهتمام لما يحدث في فييتنام او حتى في امريكا .

غالب هلسا

(١) نهر في المانيا .

(٢) يتحدث عن الانزال الامريكي في دييب على الساحل الفرنسي عام ١٩٤٤ .

صموئيل بيكت وسيرته الذاتية ..

طوال سنوات استطاع بيكت الكاتب المسرحي والروائي والشاعر العالمي الاختفاء تماما عن الاضواء . ولكن الدكتورة الامريكية ديرورا بير كانت اول من استطاع كسر طوق عزلته عن العالم الخارجي فكتبت اول سيرة حياة عنه صدرت في لندن في ١٤-٩-١٩٧٨ .

يعطي هذا الكتاب صورة واضحة عن هذا الانسان التعس الذي مقت مدينته وبلده وكره والدته وازيح واضاف اصدقاءه لكثرة حديثه عن الانتماء وعن امراضه الجسدية العديدة . كان بيكت قد تعرض لفترات صمت طويلة واكتئاب رهيب . وكانت علاقته مع زوجته التي لم تكن تعني هندامها علاقة تعيسة وكان يشعر انها اقل مرتبة اجتماعية منه .

ان نظرة بيكت الى العالم نظرة مأساوية . ونظرته الى الاخرين كانت تصيب اصدقاءه بالدهشة . ففي احدى المرات حين قابل ابنه صديقه هارولد هوبسون اصطحبها الى مكتبات باريس ووجد مشقة في العثور على الطبعة الفرنسية لـ « سيزارو » التي كان يعتقد انها افضل من الطبعة الانكليزية . كما كان يعتقد ان والدي صديقه هوبسون غير متعلمين واقل مرتبة اجتماعية منه (وفعلا كانا كذلك) وانهما كبيران بما فيه الكفاية ليكونا موضع اهتمامه ، ولكنه حين دعاها لتناول الغداء اخذ يعاملها كما لو كانا عضوين في الاكاديمية الفرنسية.

ان كتاب ديرورا بير «صموئيل بيكت سيرة حياته» قابلتـــه الصحافة الادبية والمجلات والدوريات بعاصفة من الاعجاب والثنـاء وكان صدور هذا الكتاب منافسة للحديث عن هذا الكاتب الذي اثار فضول الادباء والنقاد والقراء . وعد هذا الكتاب فتحا جديدا علـى عالم بيكت السري الذي لم يكن باستطاعة احد ولوجه .

لكن هارولد هوبسون وهو صديق بيكت الحميم الذي كان ملازما له لفترة طويلة قد قابل صدور هذا الكتاب بموقف متحفظ ، لكنه عبر عن هذا الموقف ، بشكل الصريح حين كتب مقالة في مجلة « كتب وكتاب » تحت عنوان « اساءة فهم بيكت » ، اورد فيه جملة من المآخذ على كتاب الدكتورة باير .

على ان هوبسون لم يكن الوحيد الذي ابدى تحفظاته على هذا الكتاب ففي مقابلة اذاعية اجراها ميشيل بلينغتون مع الناقد مارتن اسلن ، ادان الاخير بشدة كتاب بير وشار الى ان هم بير في اخـــراج كتاب عن بيكت لم يتأت من احترامها الكبير لكتابات بيكت ولكن لان بير اختارت بيكت ليكون موضوعا لاطروحتها لنيل شهادة الدكتوراه ليس الا . وهذا ـ كما يقول هوبسون ـ ليس اسلوبا مناسبا لفهم الكاتب الدرامي الكبير في زمنه . ويضيف اسلن ان قائمة المصادر التي اعتمدتها بير (واحتلت ثمانين صفحة من كتابها) ليست ذات قيمة ، ثم ان أي مصدر يتعلق باسلن ـ على تعبيره ـ غير دقيق .

ان هوبسون لم يخف انحيازه الى اسلن . لقد كانت بير تعلم حق العلم ان بيكت قد اخفى قيمة عالية على حياته الشخصية وهي نفسها التي قالت ان حياته ترقى الى «الغيشية الدينية» لكنها مع ذلك لم تتردد في سرد قصص عن ظروفه الحياتية وعن علاقته بلوسيا ابنة جويس ، التي كانت تضايقه بنظراتها المستمرة . حتى أنها اشارت الى حادثة وقعت لبيكت ذات مساء حين عاد مخمورا واخذ يحطم الاواني الفخارية ، ان تصرفا كهذا يصيب بالدهشة اكثر الناس بساطة.

صحيح ان بيكت لم يدعها الى كتابة سيرة حياته . لكنه اخبرها انه لا يريد مساعدتها ولايريد ان يضبطها . وحين طلب من اصدقائه ان يروها الرسائل التي كان قد حررها اليهم اخبرهم بالشيء ذاته . لذا ، فانه لم يصدر حظرا مطلقا على ابحاثها ولم يطلب من اصدقائه الاتصال بها .

ومع ذلك ، كانت الدكتورة ديردرا تعلم حق العلم ان بيكت لايرغب ان تكتب سيرته الذاتية فكانت في موقف صعب اذ كان يتوجب عليها مهما كانت الظروف ان تنال درجة الدكتوراه وبيكت حتى تلك اللحظة لم يقل كلمته النهائية بعد .

ويقاسم هوبسون شكوك اسلن بشأن مكانة ديردرا الادبية فهي تستشهد بشخص ماكونه مرجعا موثوقا لحالة ما ، فانها تنحو ان تترك لـه او قرات له شيئا كان قد كتبه في مكان غير محدد .

تقول ديردرا على سبيل المثال ـ ان بيكت قال لها ان مايعنيه بغودو هو «الاله» . ومصدرها الموثوق هنا ـ كما تقول ديردرا ـ «رسالة كتبها صموئيل بيكت الى هارولد هوبسون» . وهنا يقول هوبسون بالحرف الواحد : «انني لم اكتب الى بيكت بهذا الشأن وكذلك لم اتحدث الى الدكتورة ديردرا بهذا الشأن فهي لم تكتب او تتحدث الي» .

وفي صفحة اخرى من كتابها هذا اشارت ديردرا الى انها اجرت مكالمة هاتفية مع هوبسون وفي الحقيقة ان هوبسون لم يجر مثل هذه المكالمة . هذه اشياء قد تكون غير ذات قيمة لكنها من ناحية اخرى مهمة في البحث الاكاديمي .

وما يقلق هوبسون هو افتقار ديردرا الى قوة الحكم الادبي . فهو لايستطيع ان يتفحص ماقرأت من رسائل او ما سمعت من احاديث او ما قرأت من الكتب ويعلل قلقه هذا انه لم يتوفر على نصوص هذه الرسائل والاحاديث وحتى الكتب التي قرأتها . ويعتقد هوبسون ان ديردرا غير قادرة على ان تفهم فهما صحيحا ما سمعت من احاديث او ما حصلت عليه من معلومات .

وربما اعطت ديردرا نقطة ضعف لهوبسون حين تحدثت عن بيكت في مطلع الثلاثينات وقالت ان من بين الكتاب الفرنسيين الذين قرأ لهم بيكت والذين كان لهم تأثير على كتاباته المتأخرة هو جول رينار الروائي وكاتب المذكرات كما يراه بيكت ـ والحديث لديردرا ـ رجل وجد مفتاح الحياة ، ويعيش داخل نفسه ويكتب حول هذا الامتحان ومع ذلك يعيش في العالم بطمأنينة وقناعة . لقد اعرض دينيـار عن الحلقات الادبية وتحاشى المدرسة الطليعية وعاش في ذات المدينة التي عاشت فيها عائلته . ومع ذلك ، فعلى مدى اربع وعشرين سنة

كان يكتب الروايات والسرحيات وخلف من اليوميات مايصل الى ١٢٦٧ صفحة .

ان هذا الرقم صحيح . وتزعم ديردرا انها قرأت هذه اليوميات ومن هنا فان هوبسون مقتدر على الحكم بدقة على ما اوردته من تفسيرات ولكن هوبسون وجد النتيجة غير مشجعة . فلو ان رينوار قد تحاشى الكتاب الطليعيين فلماذا شوهد بصحبة بيكت في العرض الاول لمسرحية "Ubu Roi" لالفرد جاري ؟ ولماذا كان يتردد دائما على صالون عشيقة ميترنك «جورجيت لابلان » ويقابل فيه اكثر الكتاب جرأة في ذلك الوقت ؟ ومن اين تأتت «طمأنينته» و «قناعته» حين لم تفته مراقبة جورجيت مراقبة دقيقة ويقول «كان كتفاها وذراعاها عاريين» ؟ ان من يقرأ «يوميات» رنيار وهي من اكثر الكتب همجية ومرارة وتعاسة سيدهش ان يجد الدكتورة ديردرا قد اساءت فهمه .

يؤكد هوبسون في الختام قائلا ان المرة الوحيدة التي دققنا فيها استخدام باير لمصادرها هو انها اوجزت يوميات جول رينار . لكنها (أي ديردرا) لم تكن دقيقة فيما اوردته من وقائع . ومن هنا يستنتج هوبسون ان صورتها عن صموئيل صورة مضللة تماما فهي لم تفهم ماقيل لها عنه .

الاسود والابيض

في اية لغة من لغات العالم ، قليلون هم الكتاب القادرون على سلخ نتاجهم عن مشاكل عصرهم وتطلعاته . وهذا يصدق اكثر مما يصدق على ادباء افريقيا في الوقت الحاضر .

ان اندريه بزلك كاتب افريقي بارز منعت كتبه في جنوبي افريقيا وقد جسد في اعماله عواطف ابناء وطنه ومخاوفهم . ففي روايته الرائعة الاولى «النظر في الظلام »يروي قصة جوزيف ، الممثل الافريقي الجنوبي الملون ، الذي حقق عملا ناجحا في انكلترا وعاد الى وطنه بفعل السحر الذي تمارسه افريقيا على ابنائها . وقع جوزيف في حب امرأة بيضاء واتهم بقتلها . وفي زنزانة الموت يسترجع تاريخ شعبه ونضاله من اجل البقاء . ان هذا الكتاب رواية رائعة تتجسد فيه حرارة رسم الشخصيات .

وفي روايته «اشاعات المطر» يستخدم برنك صيغة مماثلة في تأمل نضال شعبه الافريقي . فمارتن منها ردت ، الشخصية المحورية يكون حبيس فندق في لندن لمدة تسعة ايام ، يصارع ضد الموتالروحي وشأن جوزيف يبدأ مارتن بالتطلع الى الحياة المرفهة . فما كان منه الا ان يبيع – خلافا لارادة امه – مزرعة العائلة التي كانت تملكها منذ مائة وخمسين عاما .وقد ملك عليه طموحه المالي كل مشاعره الشخصية فشرع في الاحتكاك بمن حوله وتقبل فكرة التمييز العنصري على انها ممارسة سياسية يمكن الدفاع عنها لكنه آثر الا يعرف تفاصيلها .
اما صديقه فرالكن فهو على العكس منه . انه افريقي ايضا ، يصبح محاميا شهيرا في المحاكم الافريقية يدين التمييز العنصري ويصبحعنصرا فعالا في المقاومة السوداء ، حتى يلقى القبض عليه اخيرا ليحكم عليه بالسجن على مدى الحياة . يطلب من مارتن العون حين يفر من قبضة البوليس ، ولكن مارتن يخشى على سمعته فيرفض ان يقدم المساعدة وعاش معذب الضمير اذ انه لو تصرف على العكس لكان برنارد حرا .

ان الشعور بعقدة الذنب دفع مارتن الى السفر الى لندن وحاول هناك ان يسطر مشاعره على الورق . ويستذكر الماضي ، فحين كان طفلا انقذه من الغرق صبي اسود فيما هرب كل الصبيان البيض خوفا – كما انه يتذكر حين كان طالبا في انكلترا فان اعز اصدقائه كان شابا اسود من جنوبي افريقيا . كان كل منهما متعلق بالاخر « كالتصاق المبرد بالمغناطيس » جمع الاثنين الحنين الى افريقيا و « كراهية الانكليز» ان حياته كانت جزء من نضال الافارقة ضد الانكليز ثم يستذكر برنارد حين قال ان من بين الاربعة عشر من المتهمين – وهم سود وملونون وبيض – لم يكن اي منهم افريقيا جنوبيا رغم ان «الافارقة اعطوا الدرس الاول في النضال من اجل الحرية والعدالة.»

لذا ، يصاب مارتن بالمرارة ، وتبقى محنته غير محسومة حتى نهاية الرواية . ان اندريه برنك ، المؤلف ، زعزع هذه الشخصية فاظهرها شخصية غير مقنعة ، وجعلها دمية بين يديه .

وفي حين ان «اشاعت المطر» تهتم بمحنة الانسان الابيض ازاء افريقيا ، فان الانطولوجيا التي وضعها البروفسور ايغيودا عن الشعر الافريقي الحديث تعطي جانبا اخر للصورة : رد فعل الانسان الاسود ضد الرجل الابيض .

ان جنوبي افريقيا اخر معقل للانسان الابيض في افريقيا ،لكن البروفسور ايغيودا النايجيري ، ورئيس قسم للغة الانكليزية في جامعة بنين ، لم يفسر قصائد شعراء جنوبي افريقيا حسب بلالقصائد التي كتبها شعراء من غربي افريقيا .

ان بعضا من هذه القصائد تصور حس الضياع الذي يشعر به الافريقي وتعيث في الارض فسادا وتدميرا . كما ان الشعر الافريقي سبيل المثال ، حنق شديد على البعثات التبشيرية الدينية التي همها سحق الاديان الافريقية القديمة واشادة الديانة المسيحية فيها .

فالشاعر الاوغندي اوكوك ببتيك يقول في قصيدته الطويلة «اغنية لورينو» متفجعا :

كل شبابنا
انتهوا في غابة
رجولتهم انتهت
في مقاعد الدرس
اخصتهم
الكتب الكبيرة !

لقد وصف الشعراء الافارقة البيض على انهم نسورتنهش الرجل الافريقي وتعيث في الارض فسادا وتدميرا . كما ان الشعر الافريقي يمجد الجمال الزنجي كونه معادلا لجمال الرجل الابيض . فالشاعر ليوبولد سنغور ، رئيس جمهورية السنيغال ، ينصح العالم الابيض :

فليجر الدم الاسود في دمكم
ليزيل الصدأ العالق في مفاصلكم الحديدية
مثل زيف الحياة

كما عكس الشعراء الافارقة ايضا المأزق الذي يعانون منه بعد استقلال بلدانهم . فينشد لورينو قائلا :

اهذه هي وحدة اورو ؟
اهذا هو السلام
الذي جلبه الاستقلال ؟

ان ماينشرمن شعر زنجيفي جنوبي افريقيا قليل. لكن البروفسور ايغيودا اعتمد كتاب دينيز بروتس (الزنجي المنفي في بريطانيا) ، كما اعتمد عمل كيورابيتس كوسيتايل . اما في مطلع السبعينات فهناك دفق مفاجيء من الكتابة الزنجية في جنوبي افريقيا . ومع ان هذا الشعر كان غنائيا الا انهكان نقدا اجتماعيا ساخرا وتهكمياً. انمجموعة كوسيتايل ، المنشورة في امريكا ، تعبر بصوت عال ضد الاضطهاد :

اه ، ايها الرعب الاناني
الطاغية المخيف يضللنا الى الابد
فيهددنا بألالم في جسدنا
حين يكون الموت موتا ؟

اما غود دينيس بروتوس وهو سليل عائلة بيضاء وسوداء فيعتبر الرسول الحقيقي للشعر الافريقي الجنوبي . فقد كتب من داخل تجربته المريرة قائلا :

سيأتي السلام
فلدينا القوة
الامــل
العــزم .
سيعود الانسان الى وطنه .

سامي محمــد

سيزان :
انني أحس كما لو كنت أعيش في فراغ !

قليلون هم الرسامون المعقدون بهذا الشكل ، وقليلة هي الشخصيات التي تتميز بهذا الثراء في تاريخ الرسم . وحتى اليوم مازال سيزان يثير الكثير من التساؤلات ، الاستغراب والشكوك بل وحتى القلق الذي اظهره العديد من زوار معرض « غراند باليه » امام لوحة خرساء بدت كما لو أنها اشتغلت بدقة وبعنف ، وكما لو انها غذيت بالقلق . وذلك لاينطبق فقط على اللوحات الزيتية المؤثرة بوضوح ولكن ايضا على اللوحات المائية التي يظهر من خلالها الرسام اكثر حرية واكثر عفوية . وكما يحدث مع كل نتاج يتجاوز جذريا المفاهيم الفنية المقررة لعصره ـ قد يحلو لنا ان نقول « بصورة نهائية » انطلاقا من اعتقادنا السطحي ان مستقبل سيزان في رسم القرن العشرين ـ أن غموض سيزان مازال موجودا رغم استغلال خلفائه لكل ما اتى به من تجديد .

يكمن السر حتما في مالا يمكن ان ينقل في التاريخ ، في ما لا يحدد بالضرورة تطورا في الفن في ما يبقى بصورة مطلقة فرديا في نتاج رسم يحمل تناقضات شتى في كل شيء حتى في حياته وفي سيرته الذاتية المنسية ، تناقضات انعكست في مجرى انتاجه غيرالمتساوي والرائع . لم يحدث قط تقريبا في تاريخ الفن ان نكتشف ـ وكما يحدث خلال دراستنا لما خلفه سيزان الذي قال عنه ماتيس : « أنه سيدنا كلنا »ـ ان مستقبل نتاجه يبدو متفقا وغريبا ذات الوقت عن اصالته الجذرية.

تبدو مجموعة كتب النقد المخصصة لسيزان ذات اهمية خاصة تبعا لاهمية الفنان نفسه ، وقد ظهر منها عدد اخر بمناسبة معرض غراند باليه . وما زالت الصداقة الخرافية التي كانت تربط بين سيزان وزولا ، تثير الكثير من التساؤلات ، اذ رغم صدور كتاب جون روالد الذي قدم له هنرى ميتراند حول السيرة الذاتية للفنان، صدر كتاب جديد للمؤلفة « صوفي مونريه » عنوانه : « أخوة العبقرية » . ولا يقدم القاريء في هذا المؤلف عناصر جديدة الا انه يؤكد من خلال قراءته لسيرة حياة الرجلين ومن خلال ملاحظات الكاتبة حول « عالم » سيزان ، ان الفنان كان يجد صعوبة ، بالنسبة الى غيره من الرسامين : في فصل شخصيته عن نتاجه ، في حين ان القليل من الفنانين ولجوا سرا الى عملهم واختفوا خلف رسومهم .

على الاجمال ، جميع المهتمين بعبقرية سيزان يرجعون اليوم في دراساتهم عن الفنان الى الوثائق القديمة التي كتبت عنه من قبل اصدقائه أو من قبل نقاده ومنها « منشورات ماكولا » التي تحتوي على وثائق نادرة ومفقودة يرجع اغلبها الى الرحلة الاخيرة من حياة الفنان خلال فترة انعزاله في « ايكس » ، وهي الفترة التي لاقى فيها بعضا من الشهرة عقب معرض ١٨٩٥ ، وكان يستقبل في ورشته الفنانين الشباب الذين وجدوا فيه قائدا لهم . ونستطيع ان نجد بين هذه الوثائق ايضا نصا لاميل برنارد نشر في ١٩٠٧ حيث يهب الكاتب وجها مثاليا لهذا الفنان الجديد الذي منح نفسه كاملة لفنه .

الاحاسيس الصغيرة :

نعرف عن سيزان انه كان متحمسا في الدفاع عن « احساساته الصغيرة » امام اولئك اللذين يحاولون السيطرة عليه ، انه كان ذا مزاج سيء ، وانه كان يضع مسافة بينه وبين جميع اقربائه . الرسائل التي نشرها روالد تساعدنا في فهم سيزان خلال الفترة الاخيرة من حياته كما تتيح لنا قياس قسوة حكمه على شخصيات مهمة مثل غوستاف غيفروي ، جواشيم غاسكي او اميل برنارد ، ولكننا اذ نطلع على مقالات هؤلاء ندرك ايضا ان الرسام كان متحمسا لانجاز نتاج خاص به ، ... نتاج كان يقدر صعوبته بالنسبة لمعاصريه وكان يقيم كل يوم موازنته الصعبة ، كان يفضل ان يضع نتاجه مقارنا بمكتسباته الشخصية ، في مسيرة تطور مستمر « كان يتقدم » هذا ما قاله سيزان عن نفسه بالنسبة لمعاصريه .

رسم سيزان يتميز في الواقع بتعقيد ليس من السهل تبسيطه سواء من قبل الاكاديميين او من قبل المحدثين ـ غوغان مثلا ـ الذي اعترف لسيزان بكل ما هو مدين له به . واذا أردنا ان لا نهمل شيئا من تاثيرات رسومه على معاصريه وعلى من اتوا بعده ـ النزعة الوحشية في الرسم التي وجدت اصولها لدى غوغان والتي وجهتها شخصية ماتيس .. التجريدية ... والتكعيبية ـ فيجب ان نطلع على كل هذه الشهادات والوثائق التي كتبت عن سيزان بأعتبارها تلقي الضوء ولو جزئيا على حقيقة نتاج ضخم مختلف الاشكال .

« ان فن سيزان اصلي ومعقد جدا الى درجة انني ، وفي محاولة لشرحه ، سأنعطف وابدأ بدراسة النقد الذي اثارته نتاجاته وردود فعله تجاه هذا النقد » . هكذا قدم « ليونيللو فينتوري » مؤلف اول دليل عن اعمال سيزان ، للطبعة الثانية من الدليل . لقد تعرف فينتوري في سيزان على « بدائي » الفن الجديد الذي يقوم على تحطيم كل أساليب الرسم الموجودة ، على مبدأ رؤية جديدة ... وتقليد جديد بكل ما تحمل هذه الكلة من اللاعقلانية ، وعلى معنى ديمومة يتجاوز مجرد التتابع البسيط للاشكال . وفي مؤلف قديم يبرز ليليان بريون ـ غيري ، بعد فينتوري ، ان الرسام الذي رفض جذريا استخدام قواعد البعد المتجدد قد اتبع دراسة جديدة لفضاء اللوحة بالتوفيق بين متطلبات متناقضة الحجم ، بتنسيق الالوان فوق اللوحة ، باستخدام الدقة الواقعية لينجز اعمالا فنية تميزت بالغناء وبالوحدة .

لقد عرف سيزان رسمه بانه **« توافق مواز للطبيعة »** : ان الصيغة محددة وان كانت مطبوعة بايديولوجية العصر . ربما كان موريس دينيس هو الاول الذي شرح شرحا دقيقا التوازن المعقد في رسوم سيزان : البعيدة بعدا كبيرا عن التجريدية الرمزية والمزينة كبعدها عن الواقعية التي تطبع بطابعها الرسم الناجم عن التقليد .

هذا بالرغم من ان الرسام كان يعترف بوجود اتجاه قوي « للتحقيق » في واقعية كوربيه وفي الرسم الاكاديمي ، وبالرغم من انه اوحى باجمل الرسوم « الزخرفية » من الفن الحديث ، كرسوم ما تيس .

توضح مقالة جورج هيرد هاملتون التي نشرت في الدليل الامريكي لمعرض النتاجات الاخيرة ، وبصورة جيدة جدا ، المداخل الاولى لاعمال الفنان وكيف ان الفاظا سلبية مثل « سذاجة » و « وحشية » كانت تستخدم في النقد التقريظي .

« كما لو كنت أعيش في فراغ »

وهكذا ، شيئا فشيئا ، تكون نوع من النقطة المشتركة في النقد تمثلت في القيمة الزخرفية في فن سيزان وذلك قبل ان يعترف له بالقوة البنائية التي اوحت بالتكعيبية . ولنذكر هنا مع تيودور ريف ان احدى الصيغ التي يعتمد عليها البناء النظري للتكعيبية كانت ترد في رسومه بصورة غير كاملة . لقد كتب سيزان : « عامل الطبيعة بواسطة الاسطوانة ، الدائرة والمخروط .. » الا انه لم يذكر المكعب على الاطلاق ورغم ذلك فهو القائل : « الكل في مستوى افقي .. »

ونحن لئلا يساء فهم ما نقول ، نؤكد ان سيزان مازال صعبا على الفن الحديث (وان كنا نراه عبر هذا الاخير) مادام اولئك الذين اتوا بعده لم يحفظوا من نتاجه سوى مظهر واحد ، نتاج تعدد ليس فقط في اوجه تنفيذه بل ايضا في الحاجات المختلفة التي يجيب عليها : وعلى اتفاق الاثنين يعتمد مدى تأكيد الفنان لشخصيته الخاصة . لقد اظهر فينوري عبقرية سيزان الذي انطلق من واقعية هي « في الحقيقة عملية استبطان تابعها باهتمام »الجمع بين الفن وبين الاحساس اللذين انعكسا من خلال لوحاته . وفي الواقع فان القليل من الفنانين استطاعوا التعبير عن انفسهم من خلال اعمالهم البعيدة كل البعد عن التعبيرية البسيطة .

رسومات سيزان الاخيرة والتي تعكس حسا دراماتيكيا تكشف اكثر من غيرها عن افكاره الفردية كما انها تجسد قوة التدمير التي قام عليها النتاج . لقد كتب الرسام الذي كان افضل من عبر هما أسماه فينتوري « بالقوة التشكيلية للفراغ » ، كتب في احدى رسائله الاخيرة : « انني احس كما لو كنت اعيش في فراغ »

ترجمة : ميسون ابو الحب

الادب العربي في المجـــر

خلال العام الماضي اقام السفراء العرب في المجر احتفالا كبيرا لمناسبة بلوغ المستشرق المجري عبدالكريم جيرمانوس الخامسة والثمانين من عمره . وفي مطلع هذا العام اعلن الدكتور عبدالكريم جيرمانوس انه بصدد اعادة طبع مؤلفاته بعد ان نفدت من المكتبات للمرة الثانية . وكان الدكتور جيرمانوس قد اصدر عدة مؤلفات حول الادب العربي والحضارة العربية . ففي منتصف الستينات اصدر مؤلفا ضخما بعنوان اعلام الادب العربي الحديث ثم مؤلفا اخر عن تاريخ الادب العربي اضافة الى مجموعة كتب سجل فيها انطباعاته عن الحضارة والثقافة العربية بعد جولة قام بها لعدد من الاقطار العربية ادى فيها فريضة الحج بعد ان اشهر اسلامه مع زوجته عائشة . وخلال لقائي به شتاء عام ١٩٧٨ اطلعني على مخطوطته التي يزمع طبعها وهي دراسة قيمة عن الادب العربي في المهجر وتأثير الثقافة العربية على الشعوب الاوربية .

وبالرغم من ان الدكتور جيرمانوس كثير الولع بادباء القطر المصري ومثقفيه ـ لذلك تجيء معظم تراجمه عنهم متناسيا بذلك ان في الاقطار العربية الاخرى ادباء اسهموا مساهمة كبيرة في رفد الثقافة العربية وتطويرها ـ الا انه من جانب اخر ادى خدمات كبيرة للقارىء المجري واطلعه على تراث وحضارة وثقافة امة كان لها فضل رفد الحضارة الانسانية بالكثير من العلوم والمعرفة .

لقد تعرف الشعب المجري الصديق على مراحل تطور الادب العربي من خلال التراجم الدقيقة التي قام بها عدد من المشترقين المجريين . فبعد ترجمة كتاب الف ليلة وليلة تمت ترجمة رواية الدكتور يوسف ادريس (الحرام) ثم مجموعة قصص واشعار لكتاب شبان ومعاصرين بينهم كاظم السماوي ، عبدالوهاب البياتي ، نزار قباني ، محمود تيمور ، توفيق الحكيم ، نجيب محفوظ ، كاتب ياسين .

اما دراسة الدكتور فودور اشتيفان عن اثر اللغة العربية في اللغة السواحيلية ـ اطروحة الدكتوراه ـ فتعد من اندر الدراسات في هذا المجال .

ويجرنا الحديث عن المستشرقين المجريين الى قسم اللغة العربية في جامعة الاداب ببودابست ، والذي استطاع حتى الان ان يقدم الكثير من المستشرقين الذين خدموا الادب العربي واللغة العربية خدمة كبرى لعل منهم (كرودينال الايوش) و (يوهاس ارنو) و (يوسف بيرهارد) و (فودور اشتيفان) .

لقد تم تأسيس هذا القسم قبل اكثر من ربع قرن وما زال الدكتور عبدالكريم جيرمانوس يشغل كرسي الاستاذية فيه . والقسم لا يعلم اللغة العربية حسب ، انما يجري العديد من الدراسات عن اثر اللغة العربية في اللغات العالمية وتأثر الحضارة المجرية بالثقافة العربية والاسلامية خاصة وان الفتوحات الاسلامية كانت قد امتدت الى المجر وحكمها العثمانيون مدة قرن ونصف القرن .

ان ما يشكو منه قسم اللغة العربية اليوم فهو أن الصلة تكاد ان تكون مقطوعة بينه وبين الجامعات العربية والمؤسسات الثقافية العربية . لان حاجته كانت ماسة جدا الى كل الاصدارات العربية الحديثة فان طلبته بحاجة ايضا الى زيارات الاقطار الوطن العربي يمارسون ما تعلموه من لغة مع اصدقائهم العرب من جهة ويقفون على مراحل نهضة الشعب العربي في ميادين الحياة كافة من جهة ثانية . حتى تلتفت جامعاتنا ومعاهدنا الثقافية الى هذا القسم .

التلفزيون .. والمجتمع

يناقش مثقفو المجر اليوم وبشيء من الكثافة قضية « الثقافة

البيتية » التي تلي مرحلة « الثقافة المدرسية . وبرأيهم فان ثقافة البيت أكثر خطورة من الثقافة المدرسية نظرا لعدم امكان التحكم في سرعة انتشارها وتصاعدها وبرامجها . فاذا كان المواطن محكوما في المراحل الدراسية المختلفة بمناهج تثقيفية تكاد ان تكون موسوعية ، فان من المحال التحكم بالمناهج التثقيفية البيتية .ولعل هذا الاختلاف هو السبب المباشر في تدني المستوى الثقافي لدى البعض بينما يرتفع لدى البعض الاخر .

وفي كتابه الاخير (التلفزيون .. والمجتمع) يطرح (شاندور جورج) التلفزيون على انه اخطر واهم وسيلة تثقيفية بيتية . وفي مناقشته لاثبات صحة رأيه يورد جملة مقارنات بين هذا الجهاز وبين الوسائل التثقيفية البيتية الاخرى كالكتاب والصحيفة والمجلة . فالمواطن كما يقول الكاتب ليس مجبرا على قراءة هذا الكتاب او ذاك ، كما انه غير محكوم بشراء كل المجلات او الصحف الصادرة ، الا ان هذا المواطن مجبر على مشاهدة الشاشة الصغيرة لانها الوسيلة الترفيهية الاكثر فاعلية في بيته ، ثم لانها الجليس الوحيد الذي لا يتعب عند تمتعه بوقت راحته .

وانطلاقا من هذا المفهوم ، فان المواطن الذي يشاهد في الاسبوع فيلمين جيدين ، ومسرحية ، وعرضا اوبراليا ويتابع باهتمام احدى الندوات التثقيفية المثيرة ، ويستمع او يشاهد حفنة اخبار محلية وعالمية ويتعاطف مع قضية سياسية يثيرها البرنامج السياسي ، فانه بذلك يكون قد عوض نفسه عن جزء من الخسارة التي فقدها في عدم القراءة .

ان من الخطأ الاستهانة بالمطبوع كما ان من الخطأ اعتبار التلفزيون البديل للقراءة ، الا ان من الخطأ ايضا اعتبار التلفزيون اداة ملهاة .

لقد اثبتت الاستطلاعات ان التلفزيون ساهم مساهمة كبيرة في تعريف المشاهدين بالعديد من المثقفين الذين لم يقرأوا لهم . فبرنامج ـ حوار وقصة ـ الذي يقدم احد الكتاب ويستعرض حياته واعماله بالصورة والصوت قبل تقديم قصته كعمل فيلمي ، عرف خلال السنوات العشر الماضية باكثر من الف كاتب محترف وشاب . كما ان العروض المسرحية والاوبرالية والموسيقية المعادة رسخت في اذهان الناس واكسبتهم معرفة لا يستغنى عنها . و اذا كانت ثمة اشارة في هذا المجال ، فهي القدرة على تطور التلفزيون وجعله الاداة الاكثر اعتمادا في الثقافة البيتية .

يقول الكاتب : اعرف شخصيا العديد من الاسر التي اكسبها التلفزيون دراية واسعة في كيفية اللباس وعمل ديكور المنزل وبرمجة الحياة من خلال ما يشاهدونه على الشاشة . فهل ثمة اجمل من ان يتعلم المرء الحياة دون ان تقدم هذه التعاليم بشكل «نصائح ـ وارشادات » ؟ .

هذا ايضا من الشعر

اعتادت مجلة « المعاصر » .. وهي مجلة شهرية تعنى بالادب التجريبي ، نشر العديد من الاعمال الشعرية والقصصية والرسومات الفنية لكتاب لا يلتقون في مدرسة ولا تجمعهم وحدة فنية او نمطية معينة .

وفي عددها الاخير ، نشرت المعاصر ثلاث قصائد للشاعر بلنسكي يانوش ، هذه ترجمة حرفية لها :

عـــراك

الان .. يمكن احتمالي
الان .. افكر بشيء اخـر
الان .. لا شيء
الان .. انا موجـود
الان .. كل شيء حاضر
الان .. غير محتمل انا
الان .. والان فقط .. احس الوحده
احس الوحده .. الان .. فقط
ولا احس سواك

اخضر

عينان تضمحلان .. وكذا وجهي .. واحساسي
كل شيء حي يضمحل
في هذا الاخضر الذي بلا قعر
في داخل الشجره .. وفي خارجها

ثلـوج

ثلوج كانون .. يصرعها الصيف
تتقاطر الطيور وتصطف كخيط لا ينتهي
ألم يكن نحـن .. انا ؟
اذن .. بسعادة سأموت !

وائل سـعيد

هيرمان هيسة
بعد مائة عـام من مولده

قليلة هي الكتب والاثار الابداعية التي تدخل قارئها في تجربة شمولية متشابكة معقدة ، يكون بعدها غير ما كانه قبل المعايشة والمعاناة الكلية للقراءة ولعلي لا أنسى بسهولة تجربة القراءة المجهدة الثرية لرواية هيرمن هيسة « لعبة الكريات الزجاجية » بتركيبها العقلي المنمنم ومنطقها الداخلي الصارم وثقلها الكئيب وشاعريتها العميقة الساطعة وقدرتها على طرح المواضعات الحضارية ووضعها في محل الشك والتساؤل والنقاش الذي يشترك فيه القارىء ان اراد ان تكون قراءته قراءة خلاقة فاعلة ، ولعل وضع اسس الحضارة الغربية موضع المحاكمة والاتهام ، ووضع الجدال بين مسيرتها وغاياتها وآليات اندفاعاتها وبين الاسس التركيبية التي تطرحها الرواية بدمج الروح الشرقية وتطلعات وحدة الوجود الهندية والتفلسف الاخلاقي الصيني حول الفضيلة والسلوك والطريق ، مع الحرارة والحيوية الدافقة لاجواء الطقوس والتعاليم الشرقية واعراف النساك ومجاهدات المعرفة التي تجعل من العارف والمعروف شيئا واحدا وتقيم المشاركة الكاملة للانسان في مبدأ الحق والحقيقة ؛ لعل كل هذا وغيره، هو ما جعل قراءتي للرواية تجربة لا تنسى .

ان ذيوع ادب هيرمان هيسة ، وهو شديد الغنى والثراء ومفرط التنوع ، فله عشرات الروايات ومجموعات الشعر ومئات المقالات والدراسات والكتيبات ، مابين منشور ومطوي عن النشر حتى الان ، ان ذيوع هذا الادب وانتشار تأثيره ونفوذه في العالم ما يزالان في



بدايتهما ، والصورة الكاملة عنه وعن ادبه وفكره ماتزال في بداية التكوين .

وفي حلول الذكرى المئوية لمولد هيرمان هيسة ، صدر عن مطبعة جامعة كاليفورنيا في الولايات المتحدة الامريكية كتاب « هيرمان هيسة، حياته وفنه » من تأليف البروفسور يوسف ميليك Joseph Mileck استاذ الادب واللغة الالمانية في جامعة كاليفورنيا ، وهو الماني الاصل ، ولانتماء المؤلف هذا اثر كبير في منهجه وتفسيره لادب هيسة سوف نوضحه في حينه ، وقد كتب الناقد Martin Esslin مارتين اسلن في مجلة « كتب وكتاب » Book and bookmen عدد نوفمبر ١٩٧٨ ، عرضا نقديا للكتاب يستخلص فيه عددا من الحقائق ، من اهمها بيان عالم هيسة المفارق لعالم وقيم ادب اوروبا الغربية من ناحية ، والبعيد عما هو شائع ومستقر لدى القارىء الالماني من ناحية اخرى ، فيقول مارتن اسلن :

« يمكن ان نطمئن الى القول بأن هيرمان هيسة ، حينما حصل على جائزة نوبل للادب عام ١٩٤٦ ، لم يكن معروفا في العالم الناطق بالانجليزية بشكل عام ، فبالرغم من ان عددا من رواياته كان قد ترجم في العشرينات ، الا ان هذه الروايات قد تركت اثرا ضعيفا ، وذلك لسبب مقنع ، هو انها قد بدت للقارىء الالماني نفسه بعيدة عنه لما شاع حولها من الفاظ مثل : رومانتيكي ، الغموض ، الابهام في تحديد ملامح شخصية ابطالها ، وخلوها من التفصيل المحسوسة والعينية ، واستبطانها العميق والتجريد الفلسفي المانع من وجود نكهة او مذاق معين يمنح القارىء حس التعاطف مع البطل او اثارة الشفقة على الذات ، فكانت هذه الروايات ، ومازالت ، مناقضة تماما لغيرها ، اذا قسناها بالفن الروائي الجيد في العالم الناطق بالانجليزية ، أما في المانيا ، فانه بالنظر الى تراثها وتقاليدها العريقة منذ عهد مؤسسي فن الرواية في المانيا ، فان هيسة ، في دراساته الاستبطانية لصراع الفرد من أجل اكتشاف ذاته ولانشاء فلسفة للحياة قابلة للتطبيق والازدهار ، فقد بدات تلفت النظر مؤخرا في العشرينات باعتبارها نماذج قيمة ضمن التراث الروائي العظيم ، وباعتبار هيسة ـ شأنه شأن توماس مان ـ واحدا من الصفوة المجيدة في الادب المعاصر . »

كما يشير عرض مارتن اسلن الى سبب آخر من اسباب تأخير شهرة وذيوع تأثير هيسة في الادب والثقافة الى الموقف الملتبس والغموض اللذين احاطا بموقف هيسة من النازية والسلطة الهتلرية وموقفه السياسي بشكل عام فيقول : « في الحرب العالمية الاولى ، كان هيسة (الذي ولد في المانيا ولكنه استقر في سويسرا وتجنس بجنسيتها) قد فجر غضب النازيين الالمان ضده لالحاحه في المعارضة والنقاش والمطالبة بأن يكفوا عن ترديد اناشيدهم الهستيرية المثيرة للكراهية ضد بقية شعوب العالم ، وقد دفعته حملات الهجوم ضده الى ان يقرر الابتعاد عن التورط العملي في النشاط السياسي منذ ذلك الوقت ، وهكذا ، حينما بلغ هتلر سطوته في عام ١٩٣٣ ، فان هيسة ، بالرغم من انتمائه العميق للافكار والمثل الليبرالية واشمئزازه من نزعة العداء للسامية ، الا انه لم يأخذ موقفا فعالا ضد النازية ، كما فعل توماس مان ، واستمر في ادخال كتبه الى المانيا .

وحينما هوجم بعنف من بعض رجال الادب النازيين بسبب المراجعات النقدية التي كتبها كتاب من اليهود الالمان في مجلة سويدية ، فقد بدا للحظة كما لو ان هيسة قد يصدر بشأنه قرار الحظر والتحريم في المانيا كما حدث لتوماس مان ، ولكن البروفيسور ميليك ، في دراسته الشاملة وبحثه الرائع عن حياة هيسة واعماله ، يستشهد بوثيقة هي الأمر الاداري الصادر عن وزارة الدعاية بتوجيه من «جوبلز» في عام ١٩٣٧ ، والذي يأمر بوضوح بأن (لا يتعرض الكاتب الالماني هيرمان هيسة لاي نوع من الهجوم بعد الان ، وبناء عليه ، تمنع عرقلة توزيع كتبه) وبكلمات اخرى ، فان النازيين كانوا سعداء بأن يكون احد كبار الشخصيات الادبية ، وان يكن معاديا لهم بشكل خاص ، ما يزال تقديمه ممكنا في المانيا ، الى حد انهم تكلفوا الخروج على مألوف عادتهم ليضمنوا عرض كتبه في المكتبات ، والاكثر من ذلك ايضا ، ان المحتوى الحقيقي لكتب هيسة كلما كان يزداد استبطانا واستغراقا في التأمل وابتعادا عن وقائع وحقائق الامور السياسية ، فانها كانت تلقى الرضا والقبول الكامل من وجهة نظر النازيين . ونتيجة لهذا ، فان كثيرين من مناهضي النازية النشيطين قد شعروا بأن هيسة قد تخلى عنهم ، وبعد الحرب كان هناك تهديد ، ولو انه لم يلبث طويلا ، بان كتب هيسة قد يصدر بشأنها قرار حظر وتحريم في منطقة الاحتلال الامريكي ، لقد كان هيسة ، بالتأكيد ، أي شيء الا ان يكون مقبولا على اليسار في التحليل السياسي ، وقد اصبح ، من بعد ، في عام ١٩٦٠ واحدا من ممثلي الثقافة الثائرين ضد الثقافة ، وهذه واحدة من اغرب سخريات تاريخ الادب واكثرها تناقضا ، فكيف امكن ان يحدث ذلك ؟ يشير المؤلف ، كما يقرر مارتن اسلن ، الى الازمة الروحية المتمثلة في فقدان الايمان بالمعتقد الديني وتمرده على تقاليد المدرسة وطرده منها في سن الخامسة عشرة ، كأساس مفسر لاتجاهات هيسة واعماله :

« لقد طرحت أزمته الروحية في المراهقة هيمنتها على مجمل اعماله ككاتب ، وهي ازمة مفرقة في المانيتها ، لانها منبعثة من صفة التعارض القائمة في ثنائية المظهر الحسي والمظهر الروحي للوجود ، تلك الثنائية التي سيطرت على الشعر والادب الالمانيين منذ القرن الثامن عشر اكثر منها في الاقطار الاخرى الاقل تطرفا وتعصبا للمثل العليا من جهة ، والاقل تخلفا في واقع حياتها العملية اليومية والاجتماعية والسياسية من جهة اخرى . ان التدهور السياسي لالمانيا يعود الى الدمار الذي احدثته حرب الثلاثين عاما التي مزقت البلاد الى عدد كبير من الممالك والدوقيات المحكومة بالعسف والطغيان ، كما ان فقر البلاد الشديد قد اجبر المثقفين الموهوبين على ان يأخذوا موقف الغيبيين المنصرفين للعالم الاخر ، وجعلهم يلوذون بعالم خيالي من الوهم ، وهو العالم الذي وجد اقوى تعبير عنه في الحركة الرومانتيكية الالمانية وفي الفلسفة المثالية لدى كانت وهيجل ، حيث كان كل شيء نقيا وجميلا في مملكة ليست من هذا العالم ، بينما كان كل شيء في العالم الحقيقي الواقعي خسيسا مدنسا .

ان روايات وقصص هيسة تأخذ مكانها في قلب التيار العام للتقاليد الرومانتيكية الالمانية ، وهي تعكس بدقة وجلاء محاولات هيسة الشخصية للتصالح والتكيف مع الواقع ، فزواجه مرتين ثم طلاقه المندفع ، ومحاولاته المتكررة في ان يضطلع بدور في عالم السياسة ، قد ادت به الى الفشل والخيبة ، فكانت النتيجة ان ابطال رواياته قد تأرجحوا بين العزلة الاجتماعية والتورط في عالم الواقع والانسحاب الكلي منه ، وفي معظم الحالات ، كما يبين البروفسور « ميليك » فان رواية هيسة تحوي ثنائية البطل او ازدواجيته : البطل الذي يتمثل فيه هيسة كما هو فعلا وفي الواقع ، والثاني هو قرين البطل ، صديقه المخالف في الصفات والمكونات ، والمساعد على كشف صفات ومكونات البطل الاول كنقيض له ، ويتمثل فيه هيسة كما يجب ان يكون ، او العكس : فتكون الشخصية الرئيسية هي مثال هيسة ، وتكون الشخصية للتصالح والتكيف مع الواقع ، فزواجه مرتين ثم طلاقه

وفي بعض هذه الروايات ، قد ينجح البطل في تطويع نفسه لمقتضيات العالم الواقعي ، وقد يخفق في بعضها ، ولكنها دائما رواية الفرد ، الفنان ، وهو يناضل من اجل الاندماج في مجتمع يستوجب ، في نفس اوقت ، ان يحتقره ويشمئز منه لانه مجتمع جلف وفج ومفتقد للتعقل . »

ومن روايات هيسة الهامة ، والتي تعد سببا من اسباب انفجار شهرته وذيوع تأثيره على جيل الستينات في اوربا وامريكا ، رواية « ذئب البوادي Steppenwolf الصادرة في عام ١٩٢٧ وهي تعد انعكاسا لعدد من أزمات وتجارب وخبرات هيسة ، فانه « بعد الحرب العالمية الاولى ، استقر في مكان منعزل في مناطق سويسرا المتاخمة لايطاليا ، حيث انتابته نوبات من الكآبة التي تتلوها نوبات من القنوط والاحباط ، وهناك المحاولات العابرة للانغماس في حسية العالم الواقعي المبتذلة ، التي اخذت شكل محاولات لتعلم الرقصات الشائعة وقتئذ ، كرقصة البوستوتي او رقصة الشيمي الامريكية على موسيقى الجاز وغزوات بيوت الدعارة في شوارع « بازل » او «زيوريخ» الخلفية ، والتي انتهت بالغثيان والتلوث وهناك ايضا هذه الاختيارات ذات الجاذبية المؤسسية الطريفة لاستخلاص المظهر الروحي الرفيع والحساسية المرهفة المزودة بجرعات هائلة من العربدة الشيطانية المقتدرة ، كما نرى فيرواية «ذئبالبوادي»، فبطلها هالر Haller المثقف المتوسط العمر ، الفنان ، الشبيه بهيسة (كان هيسة يقارب الخمسين من عمره حين كتب هذه الرواية) ، نجده يمتلك ويخوض هذه التجارب والخبرات شديدة الثراء في حالة مختلطة متميعة بين الحلم ومايبتعثه المخدر من رؤى وبين عالم الحقيقة الواقعية ، ولقد كانت هذه الرواية هي الكتاب الذي اكتشفه كولين ويلسون في الخمسينات باعتماده ركنا اساسيا لكتابه الذائع الصيت «اللامنتمي».. الكتب رسخ الشهرة المفاجئة والمتناقضة ، بعد وفاة هيسة ، كواحد من جماعة الكتاب المخدرين بروح الشرق والذين يأخذون موقفا مضادا للثقافة . »

وواضح من كتاب المؤلف وعرض الناقد مارتين اسلن ذلك التحيز المتعصب لثقافة اوروبا الغربية وامريكا باعتبارها المعيار الاوحد والقيمة ـ المقياس لما هو معقول او «ثقافي» ، والتأكيد المستمر على نفي مصطلح « الثقافة » من كل ما هو خارج او مخالف لاسس حضارة وثقافة اوروبا الغربية واعتباره « الثقافة ـ الضد » او معاداة الثقافة، كما انه لا يعمد الى التحليل الاجتماعي والاقتصادي والسياسي حتى يتمكن من كشف اسس حركات الشباب الرافضوالمتمرد على مؤسسات القمع في اوروبا وامريكا ، وحتى يتمكن من فضح جوهر النظام ككل ، ويقيم المسألة كلها في نطاق الثقافة او التأثير المفاجيء (اللامنطقي) لكتاب ما او اتجاه فكري معلق في فراغ كالسحر ، ولذلك فان المؤلف ينتقل الى رصد ملامح من ادب هيسة تبرر هذا التفسير لمعاداة «الثقافة» فيقول : « من بين ما شكل ملامح ادب هيسة واسهم في نموه وتطوره الغريب هذا ، سمة اخرى هي اهتمامه طوال عمره بالعقائد والفلسفات الشرقية (ليس غريبا على رجل قضى أبواه سنين عديدة كمبشرين في الهند) ولقد وجد هذا الاهتمام اتم تعبير عنه في واحد من اروع كتب هيسة ، وهو كتاب « سيدهارتا » Sidharta ، قصة حياة هندي شاب تشاكل وتماثل بطريقة ما قصة حياة « بوذا » ، وهنا ايضا يستطيع الرافض للثقافه في استينات ان يجد نقاط التقاء وتواصل مع هيسة (في العالم الناطق بالالمانية ، كان هذا الاهتمام الشديد بالديانات والعقائد والفلسفات الشرقية ظاهرة من ظواهر العشرينات ، وكانت عملية التحرر واليقظة من اوهام الحضارة الغربية قد بدأت كرد فعل للهزيمة في الحرب العالمية الاولى ، تماما كما حدث في الولايات المتحدة الامريكية بسبب تجربة الحرب في فيتنام ، وقد كان برخت وكلابند ودويبلين Brecht, Klabund, Doeblin وعدد آخر من كبار الكتاب الالمان ، مهتمين اهتماما شديدا بالهند والصين ، مثل هيسة .) ومهما تكن الاسباب ، فان انتشار تأثير هذا الالماني الوديع المرهف الحس المفرط الثقافة والرجعي المبجل ، يشبه سلطان المعلم الروحي او الناسك الهندي على اتباعه من جيل العواطف الجياشة ، هذا الجيل الرافض للثقافة المتمرد على تربية الاباء ، بوساخته وضياعه واغراقه في الملذات والاهواء ، جيل المراهقة الفجة، وهذا التأثير ذو طبيعة اشكالية وتناقض مثير للدهشة ، وتتبدى هذه الدهشة بوضوح في كتاب البروفيسور « ميليك » ، وهو كمدرس للغة الالمانية في جامعة كاليفورنيا في بيركلي ، يعد قريبا جدا من مراكز انتشار الاتجاهات المضادة والرافضة للثقافة ، مما يعطي دلالة هامة لتلميحاته الى صور ومغزى ذيوع عالم هيسة وشهرته ، وذلك في فقرة تقطر مرارة في نهاية الكتاب . »

وقد قامت مجلة « فكر وفن » التي تصدر بالعربية في المانيا الغربية بنشر موضوعين عن هيرمان هيسة نستطيع ان نقدم خلاصتهما في رسم اللوحة الممكنة لحياة هيرمان هيسة كما يلي :

١٨٧٧ ـ ولد هيرمان هيسة ببلدة « كالف » بمقاطعة فيرتمبورج

١٨٩١ ـ ألحق هيسة بمعهد ماولبرون البروتستنتي ليدرس اللاهوت

١٨٩٥ ـ بعد طرده من المدرسة وتقلبه بين عدد من المهن ، التحق في خريف هذا العام بمكتبة بمدينة توبنجن لتعلم مهنة بيع الكتب ، وبدأ في كتابة اشعر ، ينتقل بعد ذلك الى بازل بسويسرا ويقوم برحلة الى ايطاليا

١٩٠٤ ـ ينشر روايته « بيتر كامينتسند Peter Camenzind

١٩١١ ـ الرحيل الى الهند

١٩١٩ ـ رواية بعنوان : « دميان » Demian

١٩٢٧ ـ نشر رواية « ذئب البوادي »

١٩٣٠ ـ اثناء استقراره في « مونتانيولا » بالقرب من مدينة «لوجانو» بسويسرا ، نشر رواية « نارسيس وجولد موند » Narziss Und Goldmund

١٩٣١ ـ بداية الكتابة في روايته : « لعبة الكريات الزجاجية »

١٩٤٣ ـ الانتهاء من رواية لعبة الكريات الزجاجية ونشرها .

١٩٤٦ ـ نال هيرمان هيسة جائزة نوبل للادب عن رواية « لعبة الكريات الزجاجية »

١٩٦٢ ـ توفي هيرمان هيسة في مونتانيولا بسويسرا عن خمسة وثمانين عاما .

وقد ترجم من اعمال هيسة الى العربية :

١ ـ روايته الاولى ، تحت عنوان « قصة شاب »

٢ ـ لعبة الكريات الزجاجية

٣ ـ ذئب البوادي

وهذه اللوحة ينقصها بالطبع الكثير الكثير ، فالعدد الهائل من المؤلفات المنشورة وغير المنشورة ، والتي مازال تصدر حتى الان ، وتجاربه في الزواج والطلاق واحداث الحياة الخاصة ، كل ذلك ينقص هذه اللوحة لندرة المصادر بين ايدينا الآن .

محمد عفيفي مطر

من حصاد الموسم المسرحي الانكليزي الاخير

من بين الدراميين الذين برزوا اثر نجاح (انظر الى الوراء غاضبا) يعد هارولد بنتر أكثرهم صعوبة على الادراك والاستيعاب . فمسرحياته لا تشتمل على معان محددة بوضوح . انها تصور احداثا غريبة في معظم الاحيان ، يتعذر تفسيرها نحو ثابت ، مع ما فيها من غرابة أثبتت جدارتها الشعبية وقدرتها على البقاء أكثر من أي عمل من أعمال معاصري بنتر . ففي هذه السنة ، اعيد بنجاح تمثيل (العودة الى البيت) في ويست ايند . كما ان ثلاثية ويسكر و (الشهادة غير المقبولة) لاوزبورن قد اعيد تمثيلها في ملجأ مأمون نسبيا بعيدا عن الضغوط التجارية التي تمارسها المسارح الممولة .

ان الغموض في عمل بنتر قد استحث شكلين متميزين من الاستجابة النقدية . فمن جهة نجد الرفض القاطع لهذا العمل ، لان الابهام فيه مقصود ، كما ان انتفاء المعنى وارد . ومن جهة اخرى ، نلحظ القناعة الحماسية المتمثلة بالاقتناع بعمق العمل ، الذي يتعذر استيعابه بسرعة وسهولة ، ولذا ، فما على النقد الا ان يسعى جاهدا للتفسير والشرح . ان الاستجابة الاولى يمكن ان نلحظها في التعليقات التي انصبت على (حفلة عيد ميلاد) عند افتتاحها في لندن أول مرة سنة ١٩٥٨ ـ والاعتراضات نفسها ظلت تعلو أصواتها حتى حين اعيد تمثيل (العودة الى البيت) في أيار الماضي . أما رد الفعل الثاني ، فبارز في العدد المتزايد من الدراسات النقدية حول بنتر . اذ يبدو مداها الاوسع في دراسة امريكية صدرت حديثا لستيفن هـ. غيل تحت عنوان (رغوة الزبدة) وفيها يبلغ فهرست البيبليوغرافيا خمسا وأربعين صفحة مذهلة .

ان مشكلة النقد الذي يحاول (تفسير) بنتر يتناولها كتاب غيل ، كما يفعل مارتن اسلن ذلك أيضا بكتابه المعنون (بنتر : دراسة في مسرحياته) الذي سبق له ان وصل الى طبعته الثالثة ، كما أصبح كتابا قياسيا في هذا الصدد . ان تفسير أعمال بنتر هو ما تتطلبه بالضبط تلك الاعمال وهذا هو موضع التساؤل . وفي هذا الشان يعلق بنتر قائلا : (انني أكره العنصر الباحث عن السبب في الدراما كراهية شديدة . مر نحن حتى نقول ان هذا الامر حدث لأن أمرا غيره حدث أي ان شيئا معلولا سببه علة ما . كيف نعرف ذلك ؟ ما هو الدليل الذي نمتلكه لان نفترض الحياة دقيقة منظمة ؟ ان أغلب ما نعرفه بصورة مؤكدة ان الامور التي حدثت جرى حدوثها وفق نظام ما ...) .

تصور مسرحيات بنتر افعالا دون ان تعزو لهذه الافعال أهمية خاصة ، ودون ان تقدم أسبابا معينة لحدوث تلك الافعال . ومن هنا ثمة فجوة حرجة بين ما يحدث وما يقال . لنضرب مثلا على ذلك رُث في مسرحية (العودة الى البيت) انها تقرر ، في آخر المطاف ، ان تبقى مع اسرة زوجها لتصبح امراة مطعونة العفة ، بينما يعود زوجها الى أمريكا ليعني بأبنائه . يحدثنا اسلن بهذا الشأن : (وقعت رُث في يأس وجودي عميق الغور ، بعد ان خابت في زواجها ، وهذا أمر مفهوم تماما ، وهو الحافز الذي يقف وراء تصرفها) .

ويقول غيل في الموضوع نفسه : (كانت رُث متلهفة لان تأخذ دورا جديدا تكون هي محوره .. ان تطمن حاجات مختلفة لمختلف الرجال في اسرتها الجديدة بغية تطمين حاجاتها الخاصة .) ان التوضيحات التي قدمت آنفا ليست بالضرورة توضيحات مغلوطة . انها ببساطة تقدم أسبابا معينة لتفسير مسلك رث ، تلك الاسباب التي لا توفرها المسرحية . ذلك ان ما تقدمه المسرحية لا يعدو تخمينات يمكن ان تعد حوافز ، ومن خلال ذلك الامر ، يتم تضليلنا تماما ، من حيث المشاركة التجريبية التي يمكن ان نسهم بها في تعرفنا على (العودة الى البيت) في المسرح . هنا مسلك رث لايصبح الا مصدرا للدهشة والارتباك الطفيف ، لان الدواعي ، على التحديد ، غير واضحة اطلاقا .

ان عالم بنتر ليس عالما اعتباطيا بكليته ، فتصرفات شخوصه لا تحدث جزافا على ما يبدو ، لكنها ، مع ذلك تبقى تصرفات مبهمة . نحن نستطيع دائما ان نجد أسبابا لما يحدث في مسرحياته ، لكن بما ان الشيء الكثير لا يقال ، وبما ان ما يقال له قيمة غير مؤكدة ، فنحن لا نستطيع ابدا أن نتأكد فيما اذا كانت هذه الاسباب هي الاسباب الحقيقية . وفي محاولتنا أن نفهم ما يحدث ، نحن مجبرون على تجاوز ما نعرف ، واكتشاف حوافز لسلوك معين ، ليست فقط غير محكية ، بل هي ، في أغلب الاحيان ، حوافز لا واعية . وعلى ذلك ، ندخل مناطق نتلمس طريقنا فيها بحثا عن الادراك والاستيعاب والفهم .

ومن الموضوعات المستمرة في بواكير أعمال بنتر موضوع الجنون ، وهذا أمر بارز تجدر الاشارة اليه . ف (استون) في (الوكيل) قد أمضى وقتا ما في مستشفى الامراض العقلية ، أما (لين) في (الاقزام) فجنونه يزداد باستمرار في سياق المسرحية . وستانلي في (حفلة عيد ميلاد) وديسون في (حفلة شاي) يقاسيان من الانهيار العصبي .

الجنون هو مجال ما لا يدرك كنهه ، بحيث يتحدى السلوك كل تفسير عقلاني ، على التحديد . ان بنتر لا يرى في الانسان المجنون وحده ضحية قبضة القوى والحوافز التي لا يمكن التعرف عليها أو فهمها كما ينبغي . ففي مسرحياته الاخيرة ، ركز تركيزا خاصا على ما يتذكره الناس (الاعتياديون) من الماضي ، كما كشف النقاب عن الدوافع العميقة الجذور وهي في حيز الفعل ، تندد بذكريات وتخلق ذكريات ، مما يجعل هؤلاء الناس ينطوون على أسرار من الصعوبة التغلغل الى مساربها ، كما هي الحال بالقياس الى اي رجل مجنون.

ان عمل بنتر بأسره يركز مرارا وتكرارا على ينابيع السلوك الانساني تحت مستويات اللغة والارادة العقلانية . أن الاحداث الغريبة في العديد من مسرحياته تُموضّع المخاوف والرغبات التي تجربها اكثرية الناس ، دون ان تعبر عنها أو تعترف بها . ففي (الغرفة) و (حفلة

عيد ميلاد) تجسد المخاوف المكبوتة من الغرباء والشعور بالاثم من الماضي ، في فعل كابوسي . وعلى الشاكلة نفسها ، تجسد مسرحية (حفلة شاي) الخوف من النشاط الجنسي لدى الاخرين كأن يوجه مثل هذا النشاط الى زوجة أحد منا أو الى سكرتيرته . ان مسرحيات (العاشق) و (المجموعة) و (العودة الى البيت) تحقق جميعا على المسرح أوجها غريبة مظلمة من الرغائب ، ولاسيما الرغائب الحرام، (غير المحترمة) .

الكثرة من مسرحيات بنتر ، تستند الى رغبات وهواجس عامة ، هذا الواقع يسبغ على عمل الكاتب طابعا مميزا أسطوريا ، قريب الشبه بالحلم . ومن هنا ، يمكن ان ننظر ببساطة الى مسرحياته على انها فنطازيات وكوابيس تعبر عن اللاوعي ، في حين بنتر يؤكد على واقعيتها في قوله : (أنا مقتنع ان ما يحدث في مسرحياتي ، يمكن ان يحدث في أي مكان أو أي زمان . ولو ان الاحداث قد تبدو غير مألوفة من أول نظرة . اما اذا وجهت الى الضغوط بغية تعريف ما ، فسأقول ان ما يجري في مسرحياتي لا يعدو الواقعية ، ولكن ما افعل هو ليس الواقعية بالذات) .

ان التصدي للمعضلة ، من طريق مفاده : ان مسرحيات بنتر تفصح عما تتركه بعيدا عن الافصاح شيء ، وشيء آخر تماما ، ان نعد مسرحياته أحلاما أو فنطازيات بعيدة عن واقع حياتنا اليومية الاعتيادية . ان اصرار بنتر على ان مسرحياته واقعية يعني ان امورا غريبة تحدث في الواقع ، وان القوى والحوافز التي تقف وراء شخوصه قوى فعالة في العالم بحيث توجه تصرفاتنا وتشكلها على نحو من الانحاء .

طبيعي ان شخوص بنتر ليست شخوصا نجدها كالمعتاد في مسرح ويست ايند ، أو في المسارح الممولة . اننا لا نتوحد معها ، لانها تظل مجزأة دائما ، وغريبة تنطوي على أسرار كأنها مجموعة من أصناف الكلام المنعزلة والتي لا يتصل بعضها ببعض منطقيا . ومع ذلك ، وعلى الرغم من التواصل القليل بينها بصورة مباشرة ، فانها تعطي الكثير من العطاء على نحو مباشر . ان حوار بنتر مشهور بدفقاته واعاداته ومراوغاته ، ولكن هذه المميزات تبقى غير مترتبة على عادات اسلوبية . انها تفصيلات دقيقة ، من خلالها ، قد نرى بشكل خاطف واقع الشخوص ، الذي لا يفصح عن نفسه . فعندما تختتم صبغ (حفلة عيد ميلاد) مكررة انها كانت (ساحرة الحفلة) نستطيع أن نحس ، مما لا تقوله ، من رفضها ان نتذكر اي شيء آخر عن حفلة عيد الميلاد ، بألمها وارتباكها ، وعدم قدرتها على مواجهة ما جرى ، للتوصل الى حلول وسط . ومن هنا ، فان لغتها بعيدة عن الشفافية ، التي من خلالها تستطيع ان تقدم نفسها الحقيقية ومع ذلك ، تبقى هي اللغة التي ينبغي لنا ان نتطرق اليها ، لانها تكشف وتخفي ، في الوقت نفسه حالة ذهنها ، في (ملابساتها وغموضها وابهامها وعدم شفافيتها) .

ان استخدام بنتر للغة استخدام شخصي متفرد ، وهو جدير بالملاحظة المفصلة ، لان شكل حواره يمثل الحجر الاساس في مسرحه . ومما له دلالته ان أكثر الفصول تعمقا ، في كتاب اسلن هو الفصل الخاص باللغة . وخلافا لاغلبية معاصريه من الدراميين ، والدراميين الذين يبرزون الان ، فان بنتر لا يسلم جدلا بمفهوم اللغة الاعتيادي . كما انه لا يعتبر المسرح ببساطة واسطة ايصال . وبدلا من استخدام اشكال الحوار التقليدية والعقدة والشخصية كاطار يعلق عليه رسالة ما ، يعيد صياغة هذه العناصر في مسرحياته ، لخلق نمط أصيل مؤثر من انماط الداما . وهذا الامر يمثل ، ولاشك ، رسالته. ان كل ما يريد بنتر ان يقوله عن العالم ، يعبر عنه ، باعادة صياغة الوسيلة الدرامية ، والطريقة التي يتحدث ابطاله فيما بينهم بها ، لا عن طريق وضع الكلمات في أفواههم . ان هذا التوكيد على الشكل والفن ، يبعد بنتر عن الجو السائد الان في المسرح ، حين الاهتمام البارز ينحو عموما الى تقديم تعليق سياسي أو اجتماعي مكشوف ، باستخدام الدراما على انها الوسيلة المقتضية لذلك التعليق . يقول بنتر في هذا الصدد : (ان مسئوليتي ليست تجاه الجمهور والنقاد والمخرجين والمديرين والممثلين أو الناس عامة . بل انها تجاه العمل الذي في يدي) . وهذا موقف غير معتاد أبدا . ومع ذلك ، فان فن بنتر أكثر جذرية من الدراما التي تعيد وتكرر الكليشات المفترض انها جذرية ، وهو في الوقت نفسه فن يتحدى المفاهيم العامة بغية تغييرها.

القليل جدا من الدراما الاجتماعية والسياسية ، مما يكتب الان وينتج ، يستطيع ان يسمو على صيغ المناقشات الاعتيادية ، ويبدع مسرحا مثيرا ومحركا يمكن مقارنته باستقصاءات بنتر الموغلة في حقول السلوك الانساني الشخصي . اذا كان يراد للدراما السياسية ان تكون لها اية قيمة مهما تكن ، فهي بحاجة لعرض الاسئلة التي تختبرها باسلوب حيوي ، نابض بالحركة يضفي على هذا النوع من الدراما أهمية وتماسا مباشرا بالواقع ، وهما أمران تفتقر اليهما الصحافة والتلفزيون ، باعتبارهما مادة اخبارية ..

ان الواقعية ، اذا نظرنا اليها من قرب ، كما هي الحال بالقياس الى الواقعية ذات النكهة شبه الوثائقية ، تبدو عموما نمطا غير ملائم من انماط الدراما . فنحن بحاجة الى أكثر من مجرد بيان عن أمر ما ، أو مناقشة مشكلة ما داخل شكل مسرحي . كما هي الحال بالنسبة لمسرحية (المتعة الوحشية) لبيتر فلانيري التي تعرض الان في مسرح (وير هاوس) . المسرحية تعالج جماعة صغيرة من الشبان ، تحتل بيتا بدون حق ، في مانتشستر ، سنة ١٩٨٢ . وهي تحاول ان تكتشف، من خلالهم ، انحطاط المدن وازدياد العنف فيها وصلة هاتين المشكلتين بشروط الاسكان والسكن البائسة . ثم ان المسرحية هي رؤيا كابوسية جزئيا ، تتناول المستقبل في مداها ، حيث كتائب الحراسة تجول في الشوارع ، وضباط الامن الاجتماعي يتوجهون الى المطالبين بالمساعدة، لضمان تلك المساعدة ، من خلال نظام بريدي عام . اما سارقو المعروضات فانهم يجلدون بدون محاكمة . والمسرحية كذلك تعلق على ما يدعى بحضارة مجتمعنا ، التي تعتبرها حضارة وحشية لا انسانية ، كما هو الامر بالقياس الى القبائل البدائية ، التي درسها احد شخوص المسرحية ، كجزء من منهج دراسته الاجتماعية . ان الفكرة ليست جديدة ، وهي لم تتوضح بما فيه الكفاية ، كما انها لم تستطع ان تنال شيئا من القوة العاطفية المتنامية ، من خلال المسرحية.

ان واحدا من الشخوص فقط ، هو العامل الشاب فنز الذي يقطن في أحد الاحياء الجديدة البائسة ، يمكن أن يرى بحق بصفته ضحية نظام اجتماعي جائر . اما الطالبان الاخران ، اللذان يعجزان عن نيل منحة دراسية ، فأحدهما عامل خدمات اجتماعية والثاني مصلح اجتماعي محتمل . يظل الجميع قاطنين في البيت المحتل باختيارهم ، بينما لديهم امكانية مغادرة البيت . ومن أجل ذلك ، فانهم عندما يتشكون من الظلم العنيف الذي يحيط بهم ، ومن انحلال البيئة التي يجدون انفسهم فيها ، لا يمكن ان يحظوا منا بأية مشاركة وجدانية حقيقية . ان مشكلات السكن الكبيرة مشكلات فكرية وليست مشكلات واقعية نواجهها على خشبة المسرح . ان المسرحية تسمح لنا بأن نشعر شعورا انسانيا غامضا بالظروف التي يضطر بعض الناس أن يعيشوا وسطها ، ولكنها تخيب خيبة كبيرة في اثارة الاهتمام على نحو بارز ، كما لا تقدم اضافة حقيقية لمداركنا ولا وعيا يحيط بالمشكلات المثارة ، اذا تركنا الحلول وشأنها .

ان الدراما التي تعالج المشكلات الاجتماعية والسياسية ينبغي

ألا تقصر على تأثير محدود ، وهذا ما برهنت عليه بصورة مقنعة المسرحية النابهة التي كتبها بل موريسون بعنوان (الطائر الاعمى) مثلت هذه المسرحية لاول مرة في مسرح (لفربول افريوان) في السنة الماضية ، ثم اعيد انتاجها مجددا في مسرح (رويال كورت) هذا الصيف . وهي تعرض الان في (بلفاست) . المشكلة التي تعالجها المسرحية مشكلة مألوفة جدا . يفضل دان بوتس ألا يفكر فيها ، شأنه شأن معظم الناس ، مع انه الشخصية المركزية في المسرحية . المشكلة بالذات هي القضية الارلندية التي تقبع على عتبة دار البطل ولا تريد ان تفارقها . انها ليست شيئا يتعرض له من طريق وسائل الاتصال الجماهيري حسب ، بل ان العنف والرعب قد خدرا كيانه بأسره أيضا . لقد انسحب دان الى عالم تشارلي باركر . وهكذا اعتزل اصدقاءه وزوجته وابنته في هذه العملية الهروبية . كتبت زوجته ليز الى صديق سابق لها في لندن تستنجد به لبذل العون لها . يصل الصديق على جناح السرعة ، مفعما بعاطفة متجددة ، معتزما ان يعود بصديقته الى لندن . غير انها ترفض ذلك ، مفضلة عليه السيد بويد ، هو صديق ومن رجال السياسة المحليين ، لانه أكثر من يستطيع ان يستجيب لرغائبها المحبطة المكبوتة . وفي الوقت نفسه يستعيد دان رغبته في الحياة مجددا ، من طريق جارته برتا المشوقة القوام الطيبة القلب . وعلى الرغم من خلفية المسرحية ، فهي لا تمثل تفجعا على ما يجري من عذاب في اولستر ، بل هي مسرحية هزلية مؤنسة . ومع ذلك ، فان هذه الروح الهزلية تتنامى من الاوضاع الارلندية العامة ، كما يظل العنف قريبا من عتبة الباب . على أية حال ، حين يدخل العنف عنوة ، فانه لا يؤثر في الاسماء المسلوبة الوجوه ، التي تظهر في التقارير الصحفية حسب ، بل في الناس الذين لا نهتم بهم كذلك . انه يؤثر في الاشخاص الحساسين ، الذين يبعثون فينا البهجة بسلوكهم الغريب ، بحيث لا يسعنا الا ان نشعر تجاههم بمحبة خاصة . نتيجة ذلك كله نتيجة تدميرية . ان صرخة العذاب التي تصدر في نهاية المسرحية من فم دان ، تعبر عن العاطفة الجامحة التي لابد للجمهور كله ان يشاركه بها .

ان المسرحية لا تتجنب الكليشات الدرامية ولكنها تنهج نهجا ثنائيا ، اذ تشتبك فيها المسرحية الهزلية بالمأساة العنيفة ، فيسمع لهذا الاشتباك دوي هائل . ان ما يبرز من ذلك كله ليس موعظة أو رسالة ، ولو ان المسرحية تشتمل على الشيء الكثير من المناقشة حول ارلندا . المزج المتقلب بين الضحك والفجيعة ، ينجح على نحو أصيل في فتح قلوبنا وعيوننا على العذاب الذي نعرف انه موجود ، لكن معناه الانساني سرعان ما ينسى بسهولة .

ومع ان (الطائر الاعمى) يختلف كل الاختلاف عن مسرح بنتر ، بشأن الكثير من الاسئلة المطروحة ، فانها تحز ادراكنا المتطامن المنهك ، بخصوص العالم ، بمشرط بتار ، لتعيننا على ان ننظر الى الاشياء نظرة جديدة ، واذهاننا وحواسنا حادة كحد الموسى .

ترجمة يوسف عبدالمسيح ثروة